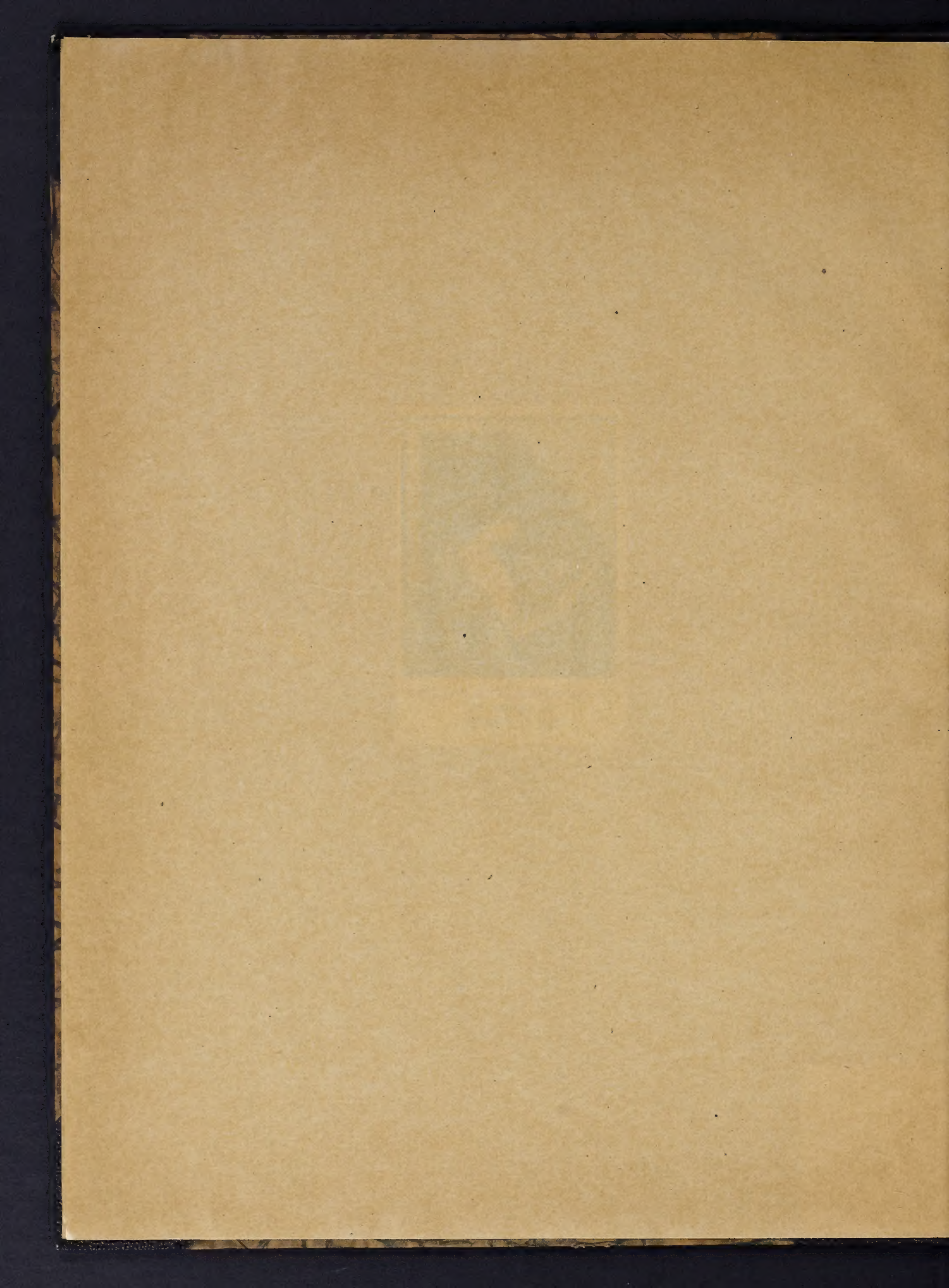




ÜBER EINEN

APOLLOKOPF IN FLORENZ

DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
DER K. B. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN
ALS HABILITATIONSSCHRIFT VORGELEGT
VON

DR. LUDWIG CURTIUS



MÜNCHEN 1908
F. BRUCKMANN A.-G.

HANS CORNELIUS

IN DANKBARKEIT

ZUGEEIGNET



Über einen Apollokopf in Florenz.

I.

Bei einem Besuche des Palazzo Vecchio in Florenz im Sommer 1898 gewahrte ich zu meinem Erstaunen inmitten der kleinen, schlechtbeleuchteten Sculpturensammlung des zweiten Stockwerks eine, wie mir schien, ausgezeichnete, bisher unbekannte Wiederholung vom Kopfe des sogenannten Kasseler Apoll Taf. 601*. Sie war, wie spätere Nachforschungen ergaben, bis vor kurzem in unzugänglichen Magazinen verwahrt und eben erst neu aufgestellt worden. Die erste, von meiner Wahrnehmung unabhängige, literarische Nachricht von dem Werke gab P. Herrmann in den Nachträgen zur IV. Serie von Arndt-Amelungs photographischen Einzelaufnahmen, S. 63, zu n° 507/8. Auf Veranlassung von A. Furtwängler wurde der Kopf geformt. Außer den Photographien liegen vergleichende Studien an den Abgüssen dem folgenden zugrunde[1]).

Der Kopf ist in eine moderne Büste eingesetzt. Aber das ist die einzige moderne Zutat, die er erfahren hat. Er selbst ist, von den weggebrochenen Lockenteilen am Halse abgesehen, vollkommen intact und enthält allein darin, daß die antike Nase ganz erhalten ist, einen Vorzug vor den übrigen erhaltenen Kopien. Im Haar sind schwache Reste von dunklem Rot und von Ockergelb erhalten, wahrscheinlich Untermalung von Gold. Auch an dem schräg abgeflachten Augapfel ist noch ein zarter Rest der aufgemalten Pupille zu sehen, freilich durch häßliche moderne Bleistiftstriche verstärkt[2]).



Fig. 1. Apollokopf in Florenz (F)



Fig. 2. Apollokopf in Ny-Carlsberg (C)

Das Verhältnis zu den anderen Kopien muß zuerst interessieren. Denn so sehr sich auch die außerordentliche Schönheit dieser neuen Wiederholung gleich beim ersten Anblick ausspricht, es wird sich zeigen, daß sie, wenn auch den größten Teil des verlorenen Originals, so doch nicht alles wiedergibt. Andere Kopien werden durch sie nicht ganz entwertet.

Die neue Florentiner Kopie (F) ist nicht ganz fertig gearbeitet.

Denn im Nacken, gerade unterhalb des breiten Haarbandes, steht eine in flachem Bogen begrenzte

glatte Fläche. Die ehemals bei Brunn, jetzt in Ny-Carlsberg befindliche Replik (C) gibt hier aufwärts unter die Zöpfe gestrichenes Haar. Vgl. Fig. 1 u. 2. Sie ist im Detail des Haares sehr sorgfältig, und man wird ihr auch die kleinen flachen Löckchen glauben dürfen, die sie hinter den Ohren hat, die aber bei K, F und B fehlen. Auch die Einzelheiten der Zopftracht, wenn sie auch mit einer gewissen schematischen Routine wiedergegeben sind, werden hier am besten klar. Angeordnet sind nämlich nicht, wie Schreiber, Athen. Mitt. VIII, 1883, S. 254, ausführt, zwei hinter den Ohren ansetzende Flechten, sondern es handelt sich mindestens um drei, wahrscheinlich aber vier verschiedene Zöpfe[3]). Es geht einmal je ein breiter, dicker Zopf hinter dem Ohr von den Schulterlocken weg und verschwindet hinter dem breiten Band. Der dann über dem linken Ohr ansetzende Zopf kann aber keine Fortsetzung des rechten unteren sein, denn seine Teillinien laufen in gerade entgegengesetzter Richtung: er ist also ein selbstständiger Teil. Der von dem hinteren Bande über das rechte Ohr hinführende Zopf dagegen läuft in der gleichen Richtung, wie der untere linke. Gegen den Zusammenhang beider aber scheint die Unmöglichkeit zu sprechen, daß sich dieser in dem kurzen Verlauf hinter dem Bande so rasch verjüngt, um die schmale Form jenes zu gewinnen. Und nun erhält auch das breite Band Sinn, das sonst in keinem Falle auftritt. C ist an dieser Stelle etwas verschunden und gibt mit F einen breiten, flachen, faltenlosen Streifen, den man sich am liebsten aus Metall oder Leder denken möchte. B nimmt ihn kürzer und breiter an, K aber gibt durch Angabe von Falten Bänder aus Stoff wieder und das ist doch wohl das Richtige: eine Zusammenschnürung, die die einzelnen Flechten zusammenhielt.

Die Abweichungen der Kopien voneinander in den weiteren Einzelheiten der Zopftracht sind beträchtlich. Von den vieren, deren Abgüsse dieser Beschreibung zugrunde liegen, stimmen nicht zwei ganz überein. Was hier aber festzustellen ist: die Florentiner verfährt sachlich und gibt viel Detail, aber sie ist in diesem Teil nicht ohne eine gewisse trockene Härte.

Allein wie ändert sich das Bild, vergleichen wir die vier Wiederholungen in ihrer eigentlichen Wirkung von vorne. Da klingt hell die Schönheit der Florentiner Kopie heraus, und unsicher scheint, was die anderen aus der gleichen Composition vermitteln.

Daß wir dies im einzelnen feststellen! Am nächsten steht der neuen Kopie B, die bisher auch für die beste galt. Aber sie gibt doch Verschiedenes: Das Gesicht erscheint länger und schmäler an ihr, in den Formen weicher und fließender[4]). Es fehlt ihr die innere Bestimmtheit und Geschlossenheit von F, das Kantige und Herbe, worin archaische Form nachwirkt. Bei aller scheinbaren Leichtflüssigkeit der Form läuft allerlei Härte und Unsicherheit im einzelnen mit unter. Man findet es bei einem Vergleich, wie die unteren Lider geführt sind und absetzen, wie die Lippen ihren scharfen klaren Umriß verloren haben, das Haar an der Stirne in einer harten, beinahe linearen Grenze ansetzt. Und schließlich sind auch jene feinen Verhältniswerte und Flächenverschiebungen verloren gegangen, die beide Gesichtshälften gegen einander differenzieren, in der Seitenwendung des Kopfes ihren Grund haben, auf die Einigung der Form in der Fernwirkung hinarbeiten. Unterschiede, die ähnlich häufig auftreten und öfters ausführlich dargelegt worden sind[5]). Zuletzt kommt dann in Beine ganz andere Wirkung zustande. Das Bild scheint übersetzt in einen reicheren Stil. Es wirkt feierlicher, schwärmerischer. Es gibt eine andere Art von Erhabenheit, mehr eine passiv träumerische, in sich selbst versunkene. Es ist etwas Weibliches darin. Es scheint kein geringer Künstler zu sein, der seine Empfindung hat darin mitsprechen lassen. Er hat vielleicht bewußt das Urbild mehr ins Malerische umgewandelt und jedenfalls ein dem neuen Materiale eigentümliches Leben darin zu wecken gesucht. Denn der Gegensatz breiter Schatten zu hellen Flächen, die fluctuierende Weichheit der Übergänge und die Kraft des Ausstrahlens eines gleichsam inneren Lichts, das ist angelegt auf Wirkungen, die nur dem Marmor eigen sind. Und hierher gehört auch der Contrast des so viel bewegter wirkenden Haares zu den ruhig und beinahe glatt gehaltenen Gesichtsflächen.

So wenig wir auch noch über die Geschichte des Kopistentums wissen, eine solche Behandlung liegt in der Richtung, die zuletzt im antoninischen Stil ausmündet. Noch ist schwer zu sagen, in welcher der einzelnen Epochen der Entwicklung die Kopie entstanden sein kann. Ich möchte sie mir nicht gerne vor den Flaviern ausgeführt denken.

Dem gegenüber ist klar, daß ein Werk von der Sachlichkeit und Treue, dazu von der künstlerischen Vollendung der Florentiner Kopie nur in einer Zeit römischen Kopistentums entstanden sein kann, in der augusteischen. Und vielleicht erklärt sich durch diese Bestimmung auch ihr Charakter: eine gewisse Art von Kühle, von verstandesmäßiger Vollendung, die sie besitzt neben dem Temperament des Kopfes B. Aber ist dieser nicht weiter zurückführbare Charakter einmal Gemeingut augusteischer Kunst, so hat er

hier noch einen deutlichen Grund: die Kopie ist eine ganz vortreffliche Wiederholung eines Originals in Bronze, und ebensoviel muß sie an Wirkung bei der Übertragung in das neue Material verlieren, als sie dem alten getreu bleibt. Gerade in dem Verzicht auf eine neue marmorgemäße Übersetzung liegt ihr Vorzug zur Erkenntnis ihres Originals.

Vielleicht gibt es in unserem ganzen Vorrat an Kopien, und, da uns Originale in der Richtung dieses Stiles durchaus fehlen, überhaupt kein Beispiel wieder für eine gleich vollendete Wiedergabe des Lockenhaares über der Stirn. So sehr bronzen wirkt dies Haar, so sehr wie im einzelnen durchciselierte Metallform, daß man es am besten zu verstehen meint als ein Beispiel jener im Original selbständig gegossenen und mit der Liebe des Goldschmiedes durchgearbeiteten Partien, auf die öfters aufmerksam gemacht worden ist[6]). Es ist denn, vergleicht man es im Einzelnen mit den übrigen Kopien, an jeder Stelle weit reicher und voller als jene; ja, die eigentliche Schönheit des Entwurfes, die selbständige Beweglichkeit der einzelnen Locken, die Abwechslung von kurzen, rasch sich aufrollenden, mit langwelligen kann man nur hier gewahren, und man kann kurz sagen, es gibt in der ganzen antiken Plastik nichts dergleichen.

Es liegt aber das eigentliche Verdienst der Arbeit nicht einmal in dieser Art von Treue, sondern in ihrem künstlerischen Takt. Welche Mühe hat sich der Künstler gegeben, die einzelnen Locken durchaus in ihrer Fläche zu lassen! Jede einzelne ist hier breiter und ruhiger gegeben als in den anderen Wiederholungen; zugleich aber hängt sie mit ihrer Umgebung dadurch eng zusammen, daß sie mit ihr teilweise in der Einheit einer größeren Fläche liegt. Es kommt dadurch bei aller Beweglichkeit des Détails der Eindruck größerer Ruhe zustande, während die weichliche grobe Arbeit an K, die unruhig löcherige an B, und die spröde an C in entgegengesetztem Sinne wirken. Jeder aber, der eine gewisse Erfahrung über moderne Kopistenart gegenüber alten plastischen Vorbildern besitzt, weiß, wie wichtig gerade die Forderung des flächenhaften Zusammenhangs des Ornaments für die Wirkung des Ganzen ist, und wie oft dagegen gesündigt wird. Hier fällt noch ein Umstand auf, der die architektonische Wirkung des Lockenhaares angeht. Man gewahrt deutlich, daß seine gescheitelte Mittelpartie für die breite Fläche der Stirne, sie zu begleiten, gedacht ist, daß dann über den äußeren Augenwinkeln auf jeder Seite eine große, den zurückweichenden Flächen des Kopfes folgende Partie ansetzt, besonders rechts stark nach außen gebreitet, um ganz sichtbar zu bleiben. Dieser deutliche Zusammenhang und diese Caesur in der Composition sind aber in den anderen Wiederholungen gänzlich aufgelöst.

Man wird sich immer in allen Fragen über das Verhältnis antiker Kopien zu einander so ausführlich mit der Wiedergabe des Haares beschäftigen müssen, weil da gewissermaßen eine feste Handhabe gegeben ist, durch die Feststellung des Äußerlichen dem inneren Charakter der Kopien nachzukommen. Sie haben ja auch ihre eigene Art von Logik. Aber freilich operiert man auf diese Art mehr an etwas Nebensächlichem und scheinbar Zufälligem herum. Das Wesentliche ist ja doch immer der Ausdruck, das Seelische des Ganzen. Freilich ist es so viel schwerer und beinahe ganz unmöglich, dieses in den Kerker des Wortes zu zwingen und zum Gegenstand logischer Beweisführung zu machen!

Allein es muß doch diesmal jeder gewahren, daß die Florentiner Kopie etwas Neues, ja ganz anderes gibt, als die bisher bekannten Wiederholungen, daß aber diesem Neuen eine viel größere innere Notwendigkeit zukommt.

Ein beinahe hart begrenztes Gesicht, das in seinem inneren Bau so recht den Gegensatz bildet zu der wohl klingenden Harmonie polykletischer Erfindungen. Nichts ist hier die Erfüllung der Forderungen des rein formal Schönen, Alles Charakter.

In dem Bilde liegt etwas Asketisches; denn wie sich von den Augen her die Wangen legen, darin ist ausgedrückt nicht die vollsaftige Gesundheit athletischen Lebens, sondern jener feine geistige Heroismus von Menschen, die viel denken und viel überwinden. So baut sich auch über dem Gesicht jene übermäßig breite Stirne auf, die sich sozusagen das ganze Antlitz unterworfen hält, in ihrer Wirkung gesteigert durch das breite Lockendiadem. Im ganzen ist geformt ein höchster Ausdruck von Intellectualität. Aber nicht die Ruhe leidenschaftslosen Erkennens, sondern in dem mächtigen, unbestimmt niederblickenden Auge, dem etwas erregt geöffneten Mund, dem kantig energischen Kinn ein alle Einzelzüge beherrschender leidenschaftlicher Wille. Kein Teil ist gegeben in der gebundenen Bestimmtheit porträthafter Einzelform, das Bild ist geschaffen aus der Phantasie in der Allgemeinheit eines göttlichen Ideals.

Der Anblick eines großen Tempelbildes muß für die Alten immer etwas, wie das Erlebnis der Epiphanie der Gottheit selbst gewesen sein, und in dem Maße, als ein großer Künstler die alte Idee in neuer Form verwirklichte, erlebten sie die Gottheit neu. So stand hier Apollo auftauchend aus dem dämmerigen Hintergrund der Cella, festlich im Schmucke seiner wohlgeordneten Locken.

Athletischen Leibes, weil kein Gott anders gedacht werden konnte, aber doch kein Athlet. In der Haltung, dem aufrechten, beinahe unwillig zur Seite gewendeten Haupt, da liegt nicht Zuneigung und Gehör zu dem sich nähernden Gläubigen, sondern eher etwas wie Erschrecken und Zurückweichen. Das ist der Gott, der vor dem Tod und allem Unreinen schaudert und der sich selbst heilig ist, weil er das Reine und das Licht und alle edlen Kräfte des Menschen in sich verkörpert. Es gibt denn auch kein griechisches Bild wieder, in dem der Adel männlicher Natur ähnlich ausgedrückt wäre. Aber mit Pfeil und Bogen ist er auch ein Gott des Schreckens, und wie unendliche Verachtung des Gemeinen auf diesen Lippen wohnt, so sind dies auch Augen göttlichen Zornes. Und wenn irgendwo der Glaube dorischen Aristokratentums seine Verkörperung gefunden hat, so ist es in diesem Bilde: „Odi profanum."

Wie nun die anderen Kopien dem Werk seinen seelischen Zusammenhang, seine eigentliche Leidenschaftlichkeit genommen haben, das ist vielleicht jetzt erst ganz deutlich. Sie suchen in ihm etwas anderes. Darf man aber die Kopien verstehen, nicht immer als bloß mehr oder weniger zufällige Leistungen guter oder schlechter Steinmetzen, sondern wird man sie im einen oder anderen Fall als notwendige Äußerungen einer hinter ihnen stehenden größeren einheitlichen Welt, als Kulturtatsachen betrachten, dann eröffnet sich noch eine andere Aussicht. In jenem mystisch erregten, pathetisch gesteigerten Eindrucke, in der reicheren malerischen Wiedergabe der visionären Erscheinung, die der Kopist von B verwirklichte, spricht sich ein anderes Verhältnis zur Gottheit, eine andere religiöse Empfindung aus. Das alte Bild war geboren aus der eigentlich plastischen Kraft einer Epoche, die in der lichtvollen Erscheinung des stolzen erhabenen Gottes voll leidenschaftlichen Willens ihre eigene Lebensenergie und ihr Verhältnis zur Welt manifestierte. Die spätere Zeit hat ihm in dem Maße seine innere Kraft genommen, als sie diese selbst in dem Verhältnis zu der großen alten religiösen Conception verlor. Sie hat es übersetzt in einen Stil, der ihre eigene Gesinnung wiedergab, den der Romantik.

Wenn aber, wie wir freilich glauben, die von einem modernen großen Denker vertretene Scheidung des Dionysischen und Apollinischen, als den beiden großen bildenden Kräften der griechischen Religion nicht nur, sondern aller menschlichen Genialität, wenn diese Theorie einen Sinn hat, dann ist klar, daß die von ihr unter dem Apollinischen verstandene Wesensart nie einen vollendeteren Ausdruck gefunden hat, als in dem durch die Florentiner Kopie wiedergewonnenen Urbild des sogenannten Kasseler Apollo.

Die Frage aber, welcher Kunstrichtung, welchem Meister dieses Werk verdankt wird, veranlaßt, wenn wir den an das Bild angeknüpften Erörterungen gerecht werden und einen über sie hinausführenden höheren Standpunkt der Lösung gewinnen wollen, einige Umwege der Darlegung.

II.

Tafel 602 und 604 links und Fig. 3—5. Kopf des sogenannten Perseus in London, beschrieben zuletzt von A. H. Smith im Catal. of sculpt. in the Brit. Mus. III, p. 98, n° 1743, zuerst veröffentlicht von A. S. Murray im Journ. of hell. Stud. II, S. 55; Atlas pl. IX. Abgebildet und ausführlich gewürdigt von A. Furtwängler, Meisterwerke, S. 382 ff., Fig. 55. Höhe des Erhaltenen gegen 0,39 m.

Tafel 603 und 604 rechts. Replik dieses Kopfes im Magazzino comunale auf dem Caelius in Rom. Helbig, Führer I, S. 494. Holtzinger-Amelung, Moderner Cicerone, Rom I, 426. Zuerst herausgegeben von Klein im Bull. comun. XVIII, 1890, tav. XIII, p. 231, im Zusammenhang mit der oberen besprochen von Furtwängler a. a. O., Taf. XXII. Reste von bordeauxroter Untermalung im Haar über der Stirne. Das Bohrloch in der Nase ist antik. Es war offenbar die Nasenspitze angesetzt. Starke Absplitterung unter dem rechten Auge. Kleine moderne Verletzung des Haares auf der Rückseite. Die Marmorarbeit im einzelnen ist etwas stumpf, vom Bohrer ist sparsam nur an den Lockenenden Gebrauch gemacht. Der bläulich weiße Marmor mit schöner weichgelber Patina scheint italisch. Höhe des Erhaltenen 0,29 m.

Die beiden Kopien stellen der Kritik eine schwierige Aufgabe. Denn so sicher die Feststellung ist, daß sie dasselbe Original wiederholen (Klein a. a. O.), so ein innerlich verschiedenes Gesicht haben die Wiederholungen, und der gleiche Charakter erscheint jedesmal in anderem Spiegel gebrochen. Um es ganz allgemein auszudrücken, in der Kopie des Orto botanico (O) ist die innere Kraft, eine gewisse Art von geschlossenem Willen mehr zum Ausdruck gekommen, in der in London (L) ist das Wesen mehr in weiche, beinahe liebenswürdige Anmut gewandelt[1]). Wenn man auf eine erst weiter unten ausführlich zu besprechende Theorie über das Werk schon im allgemeinen hier Bezug nehmen will, muß man sagen: eine Verbindung mit dem Kopf des Diskobol des Myron kann nur durch



Fig. 3—5. Kopf des „Perseus“ in London nach dem Abguß

O hergestellt werden, der dann freilich vom Kasseler Apoll sehr weit entfernt ist. Die Brücke zu diesem könnte nur L bilden, bei dem wieder die Beziehungen zum Diskobolen sich sehr ins Undeutliche verflüchtigen. Die Verschiedenheiten der allgemeinen Auffassung durch den am einzelnen geübten Nachweis der größeren oder geringeren Treue zu corrigieren, hält deswegen schwer, weil auch hier im Guten wie im Schlechten das Recht auf keiner Seite stärker ist.

Um wieder mit etwas Äußerlichem zu beginnen: L trägt eine merkwürdige Kappe mit Flügeln, von denen der rechte noch in einem Rest erhalten ist. Der linke war gesondert gearbeitet und in einem 0,132 langen und bis zu 0,055 m tiefen Loche eingesetzt. An diese Kappe hat Murray angeknüpft, um durch den Hinweis auf die Tetradrachmen Philipps V., des Andriskos und des Perseus[8]) sie als die Perseusmütze zu erklären, eine Folgerung, die bisher keinen Widerspruch gefunden hat. Allein sie scheint doch nicht haltbar. Murray hat nämlich die an beiden Kopien oben auf der Kappe sich findenden Bruchflächen so verstanden, als rührten sie von einer hier weggebrochenen Zutat her, eben dem Greifenschmuck der Philipposmünzen, und hat deshalb die Kappe als Perseushelm, den Typus als Perseus erklärt. Aber diese Ausgangsposition ist nicht haltbar. Die beiden Kopien ergänzen sich. Vgl. Fig. 6 u. 7. An L ist oben auf der Kappe der ganze vordere Teil intact, an O hinwiederum der ganze Hinterkopf und die linke Seite des Oberkopfes, so daß die beiden Köpfen gemeinsame vertiefte Bruchfläche klein und jedenfalls ganz ungeeignet ausfällt, um auf einen Aufsatz wie jenen der Perseusmünzen schließen zu lassen. Und weiter handelt es sich bei den Münzen wie bei den Perseusdarstellungen auf den Gemmen (Furtwängler, Antike Gemmen I, Taf. XXVI, 13 ff., XXXVIII, 14, LVIII, 1) deutlich um einen Helm mit teilweise stark ausgebildetem Nackenschirm. Einen solchen aber für unsere Köpfe anzunehmen, ist ganz ausgeschlossen.

Es steht aber kaum besser mit der anderen



Fig. 6 „Perseus“ in Rom — Fig. 7. „Perseus“ in London

Analogie der Kappe, der auf dem Kyzikener Stater: Greenwell, Electrum Coinage of Cyzicus, S. 89, n° 74, pl. III, 26. Num. Chron. III, vol. VII, einer Abbildung, neben der auch die Zeichnung, Mon. d. Inst. III, pl. XXXV, 23, noch Dienste leistet. Denn hier, wie die Laschen im Nacken und der Aufsatz der Haube zeigen, ist nichts anderes als die sogen. phrygische Mütze gegeben, wie sie Perseus auch später, z. B. Brit. Mus. Catal. IV, F. 185, pl. VII, trägt. Von dem Kopf aber der Statere, a. a. O. III, 24, 25, ist es unbewiesen, daß er Perseus darstellt, und zugleich ist seine Kappe nicht unsere Schuppenhaube[9]).

In dieser hat man nun eben die Ἄϊδος κυνέη gesehen, die Perseus von den Nymphen erhielt. Ist dieses Kleidungsstück als solches zur Darstellung gebracht, so wird man voraussetzen müssen, daß es eben eine seinem Begriff entsprechende Form in der Darstellung gefunden habe. Es scheint aber unter κυνῆ ursprünglich nirgends etwas anderes verstanden worden zu sein, als eben eine Kopfbedeckung aus Hundsfell. Was aber haben Schuppen oder Federn mit einem Hundsfell zu tun?

Nun hat aber Furtwängler selbst bei Besprechung der Athena Albani, Meisterwerke, S. 114, Anm. 1, aufmerksam gemacht auf die Natur der Ἄϊδος κυνέη und die Beispiele für ihr Vorkommen besprochen. Und hier (siehe Arndt-Amelung, Einzelaufn. 1113/4) ist sie eben, was wir verlangen, eine Mütze aus Hundsfell. Bei der Strenge antiker Typik in solchen Dingen aber ist sicher, daß sie nicht bei zeitlich nahestehenden Werken einmal so klar und deutlich, ein andermal aber ganz anders und ihrem Sinn gar nicht entsprechend gebildet werden konnte.

Endlich aber ist Perseus ja in einem Falle ganz zweifellos mit der κυνῆ ausgestattet. Nämlich auf dem etruskischen Spiegel Gerhard-Koerte, Etrusk. Spiegel V, Taf. 66, trägt Perseus eben jene eigentümliche Kappe mit großen Flügeln an den Seiten, in der Mitte aber mit einem Kopffell, das die κυνῆ wiedergibt.

Es ist also klar: ist in einer Anzahl von Fällen die κυνῆ deutlich in ihrer eigentlichen Form dargestellt, ist sie zuletzt in dieser auch für Perseus nachgewiesen, so kann man sich für die Benennung unserer Köpfe nicht weiter auf das Merkmal der Kappe als κυνῆ stützen, die eine von jener ganz verschiedene Form besitzt.

Allein vielleicht ist ein anderer Weg ihrer Erklärung gangbar. Auf der chalkidischen Amphora des Brit. Mus.: Catal. vases II, B 155; Gerhard, Auserles. Vasenb. CCCXXIII; Roschers Lexikon III, Sp. 2033, übergeben die Nymphen dem Helden Perseus die drei Stücke seiner Ausrüstung: Flügel, Kibisis und κυνῆ. Diese ist aber hier nichts anderes als ein schlichter Petasos, und so hat der Held in der ganzen Reihe der ältesten Darstellungen, wenn er überhaupt eine Kopfbedeckung trägt, keine, die irgendwie besonders charakterisiert wäre. Da ja auch die Flügel manchmal fehlen und die Harpe erst später erscheint, so ist die Kibisis in der Bildsprache sein eigentliches Attribut. Siehe z. B. außer den in Roschers Lex. a. a. O. citierten Bildern die korinthische Metope von Thermon: Ephem. arch. 1903, πίν. 4.

Dabei ist es eben durch die chalkidische Darstellung sicher, daß der einfache Petasos als κυνῆ gedacht war, einer jener zahlreichen Fälle in der älteren Geschichte jeder Kunst, wo die bildliche Vorstellung die so viel beweglichere poetische unausgefüllt läßt. Hier war der Held durch Situation und Kibisis als Perseus deutlich erkennbar; die Ausführung eines weiteren, sehr schwierigen Details ersparte sich der archaische Künstler.

Und nun bewegt sich die weitere bildnerische Entwicklung der Perseusfigur ganz parallel mit der ihr so verwandten, häufigeren und darum als Typus ikonographisch mächtigeren des Hermes. Dieser hatte ursprünglich nur ein charakteristisches Attribut, das Kerykeion. Das Bedürfnis reicherer Schilderung aber griff aus der Fülle der Züge, die ihm die so ungebundene poetische Phantasie verlieh, auch nur einen heraus, eben den, der am leichtesten darstellbar war und am deutlichsten charakterisierte, die wunderbaren Flügel, die dann an der Kopfbedeckung, schließlich am Kopfe selbst, und an den Füßen gegeben werden. Genau das gleiche vollzieht sich bei Perseus, und es entstehen so zwei ganz gleiche Figuren, wo ja Alter und Temperament, ja auch die Taten beider so verwandt sind. So scheint uns nichts zu hindern, die Kappe, sei es als die des Perseus, sei es als die des Hermes, zu verstehen. Denn auch für die Befiederung dieser gibt es wenigstens eine Analogie. Die nach ihrer Basis etruskisch-römische Bronze eines Hermes der Bibliothèque nationale in Paris: Babelon-Blanchet, Catal. des bronzes ant. de la biblioth. nat. n° 334, Phot. Giraudon, B. 232, gibt den Petasos mit Federn graviert wieder, L ganz ähnlich. Die Logik darin ist ja ganz klar. Es ist nichts weiter als eine formale Wucherung des Gedankens der Flügel. Diese sollten aus einem organischen Ganzen kommen.

Billigt man dieses Beispiel, so scheint die Benennung der Köpfe als Perseus wieder möglich, freilich durchaus nicht gesichert: sie kann mit gleichem Recht Hermes in Anspruch nehmen.

Allein auch diese Möglichkeit ist nur scheinbar. Auch Furtwängler, a. a. O. S. 383, hat darauf hingewiesen: Hermes hat in allen Fällen

entweder einen Pilos oder einen Petasos. Dies gilt genau so von den Darstellungen des Perseus. Von jener des angeführten etruskischen Spiegels abgesehen, trägt er immer eine Kopfbedeckung, die eine Variante dieser beiden Formen oder der sog. phrygischen Mütze darstellt[10]). Die Kappe von L ist aber etwas anderes, selbst in der Fassung von O. O hatte ursprünglich wohl die Federn aufgemalt und gibt vorn über der Stirn etwas wie einen scharfen Rand, als wäre es ein knapper Petasos. Aber, daß dies nur eine Flauheit der Kopie ist, zeigt der weitere Verlauf des Randes und die einheitlichere Darstellung von L. Hier ist nicht eine selbständige, aus mehr oder weniger sprödem Material zu denkende Form eines Hutes dargestellt, sondern eben ein Federfell, das ganz knapp den Oberkopf umschließt, keinerlei künstliche Zurichtung, keine Modellform, weder Krämpe noch Rand hat, und etwa nur mit einer verengenden Naht zusammengehalten den Schädel ohne Hohlraum deckt und seinen Rand daher in den Locken versteckt[11]). Es ist der Idee, gewiß nicht dem Stil nach eine ähnliche Kopfbedeckung, wie sie das alexandrinische Porträt: Bull. com. XXV, 1897, tav. VIII, und verwandte Darstellungen[12]) tragen. Welchem Heros oder Gott sie zukomme, das ist freilich einstweilen nicht sicher auszumachen, aber auf Grund dieses für den Kopf als Perseus weitere sichere Schlüsse zu bauen, scheint mir nicht mehr möglich.

Studniczka hat die Deutung auf Perseus durch die Vermutung fruchtbar zu machen gesucht, der Kopf gehöre auf den bekannten Torso Valentini (H. Lechat, Pythagoras, Fig. 7—10) und das Ganze gebe also, sei es den Perseus des Myron, sei es den des Pythagoras[13]). Allein, abgesehen von der plumpen und unproportionierten Wirkung des Kopfes auf der Statue, die Vermutung ist leicht als irrig zu erweisen. Denn von dem Bruststück von L, wie von der Brust am Torso ist genug erhalten, um zu sehen, daß beides nicht übereinstimmt.

L aber, wenn der Abguß nicht täuscht, ist, nach dem Bruststück mit dem breiten flachen Rand zu urteilen, zum Einsetzen in eine Statue gearbeitet, also nach einer aus zahlreichen Fällen zu belegenden Praxis in eine Figur, deren Oberkörper bekleidet war[14]). Endlich aber ist zu ersehen, daß diese teilweise sehr bewegt war. Denn es ist deutlich, daß der Kontur des rechten Brustmuskels am Schlüsselbein gegen den linken einen Winkel bildet. Dies ist nur möglich, wenn der rechte Arm sehr stark erhoben ist.

Wir haben uns lange bei einer für das künstlerische Wesen des Werkes belanglosen Einzelheit aufgehalten. Der Gewinn war mehr negativer Art; die weitere Untersuchung soll uns dienen, seine kunstgeschichtliche Bedeutung genauer abzugrenzen. Dafür müssen wir auf die Formen der Kopien verweilender eingehen.

Einmal ist das unter der Kappe vorquellende Haar außerordentlich charakteristisch. L verfährt in seiner Wiedergabe freilich sehr skizzenhaft und ist dazu an einzelnen Stellen recht verwaschen, aber O gibt scharfes Detail und läßt die ursprüngliche Composition noch gut erkennen. Darnach steigt über der Stirn und an den Schläfen eine kurze buschige Locke auf, freier, beweglicher und ohne jene Bindung an die Fläche des Schädels, wie sie für das Haar des myronischen Diskobolen und ihm nahestehende Werke charakteristisch ist, aber auch ohne den Fluß und die Breite der Anordnung am Kasseler Apoll. Vor allem aber, und hierfür scheint hier das älteste Beispiel gegeben, die Locken setzen teilweise breit an der Stirne an, statt wie im älteren Stil mit verdecktem Ansatz unter einer deckenden Schicht hervorzukommen. Es ist das ein Anfang, der am Kopf des Münchener Öleingießers, des Florentiner Apoxyomenos und an ähnlichen Werken weitergeführt und im vierten Jahrhundert zu ganz freier, lockerer Darstellung ausgebildet wird. Hier ist das Haar noch wie sehr eigenwilliges, sprödes Material behandelt, gewiß im Original in Bronze, und es stimmt in seinem mutwilligen, struppigen Sichzusammenringeln sehr gut zu dem so stark jugendlich eigenwilligen Charakter des ganzen Antlitzes. Es geht auch mit den Formen des Kopfes; denn gerade da, wo die so stark durchgearbeitete Stirne über den äußeren Augenwinkeln sich vorwölbt, wird es dünn und flieht zurück; zu den breiten, beinahe wuchtigen Wangenflächen ist dann an jeder Seite eine größere, lockerer behandelte Partie gefügt, wo das Haar seitlich tiefer und teilweise ganz fein ansetzt. Dadurch wird der ganze Bau des Obergesichts so fest.

Sehr charakteristisch ist nun eben die Stirne, auch sie an O bewegter, im Sinne des Originals richtiger gegeben als an L. Der Kopist nämlich arbeitet bei diesem sehr stark auf den Flächenzusammenhang des zur Seite gewandten Kopfes hin und steht darin höher als O, aber es geht manche Einzelheit verloren. An der Stirn ist merkwürdig nicht nur die starke Schwingung ihrer Profillinie, indem der untere Teil über der Nase stark vorgewölbt ist, sondern auch die verticale Teilung in der Trennung der Partie des Ringmuskels von der Stirnglatze. Hier gibt L nicht weniger als O. Diese Partie ist außerordentlich schön, und das Eigenartige der Schöpfung hat in der inneren Consequenz seinen Grund, mit der die Bewegtheit der einzelnen Partien im ganzen

durchgeführt ist. Daß auch hier der Öleingießer als jüngeres Beispiel für die Weiterbildung dieser Art gelten kann, ist leicht zu erkennen.

Für die Partie von Augen, Wangen und Mund scheint L zuverlässiger. Der feine, die Wangen abgrenzende Zug von den Nasenflügeln her, der ähnliche die Mundwinkel herab, erscheint nur hier, während die breiten großen Wangenflächen an O ein wenig tot wirken. Aber beiden Kopien gemeinsam sind die großen Augen mit überschattenden Lidern, wobei O vielleicht übertreibt, die Formen härter gibt und wohl auch die Sehachse verändert hat; weiter aber die breite Anlage des ganzen Untergesichts, das so stark unter der Stirne zurückgedrängt erscheint, und der kantige Schnitt des stark betonten energischen Kinns. Bei O erscheint es noch breiter und gewalttätiger als an L, und hier ist auch der Mund verschieden gegeben mit beinahe trotzig geschlossenen, scharf geschnittenen Lippen. L gibt das Kinn schmäler, den Mund geöffnet, die Lippen weicher. Das Ächte scheint in der Mitte zwischen beiden Formen gelegen zu haben. Der Mund an L ist durch eine sehr lieblos geführte Bohrlinie gegeben und die Lippen sind charakterlos zart. Der breitere Mund an O hingegen mag das Ursprüngliche etwas hart wiederholen.

Und nun der Kopf in der energischen Bewegung auf dem breiten muskulösen Halse, die die Phantasie verlockt, einen Körper voll jugendlicher Elasticität dazuzudenken[15]). Das Ganze muß ein heroisches Charakterbild gewesen sein, das neben die gleichzeitigen Ausläufer archaischer Kunst und die harmonische Idealität argivischer Schöpfungen eine neue Art von Schönheit brachte, eine, die ein inneres leidenschaftliches Wesen in einer bewegteren Wiedergabe körperlicher Formen zum Ausdruck kommen ließ und darin Lösungen des vierten Jahrhunderts vorbereitete. Erfaßt man aber einmal die Eigenart der Schöpfung, diese kraftvolle Lebendigkeit eines so verhaltenen, beinahe spröden, jugendlichen Temperaments, dann erscheint über die Jahrhunderte hinweg keine Lösung verwandter als jene, die Michelangelo gegeben hat in seinem David.

III.

Soviel Schatten auch die große Figur des Künstlers Pythagoras bisher in der kunsthistorischen Literatur geworfen hat, es will keine Gestalt von innerem Leben daraus werden. Ja, durch den letzten, dieser Erscheinung gewidmeten Versuch[16]) ist die einstweilige Ohnmacht unserer Wissenschaft ihm gegenüber nur erst recht deutlich geworden.

Daß wir zuerst aus der Reihe der ihm zugeschriebenen, unter sich freilich so wenig zusammenhängenden Werke zwei streichen, deren Zuweisung bisher noch die meisten Stimmen vereinigte! Nämlich der Kopf in Ince Blundell Hall (Furtwängler, Meisterwerke, p. 347, Fig. 44; Lechat a. a. O., p. 105, n° 5) ist nichts anderes als eine im Haar sorgfältige, im Gesicht aber sehr flaue Wiederholung des schönen Kopfes Riccardi (Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XVII. (Brunn-Bruckmann, 361)[17]).

Weiter aber ist auch der vielberufene Kopf aus Perinth (Brunn-Bruckmann 542 mit Angabe der Literatur im Text von P. Arndt) nichts anderes als die Wiederholung eines Werkes von reinstem myronischen Stil. Denn ein Vergleich mit dem herrlichen bärtigen Kopf in St. Petersburg (Furtwängler, Meisterwerke, p. 353, fig. 46; Kieseritzky, Katal. der Sculpturen der Ermitage 68; vgl. hier Fig. 8—10) ergibt, daß er Locke für Locke, teilweise vergröbert, das gleiche Original wiederholt. Nur hat, und dies ist die merkwürdige, einstweilen durch kein anderes Beispiel zu belegende Besonderheit, der Kopist am Perinther Kopf den Bart des Petersburger weggelassen. Hinzu kam die moderne Zurichtung des Haares über der Stirn (P. Herrmann in Athen Mitt. XVI, 1891, p. 314); das merkwürdige Aussehen, das der Kopf auf diese Weise erhielt, hat so lange am Richtigen vorbeisehen lassen[18]).

Freilich sind wir nun nicht imstande, dem Werk des Künstlers, was wir auf der einen Seite genommen haben, auf der andern Seite zu geben und es dadurch bestimmter zu gestalten. Aber nachdem in den Versuchen Lechats und anderer die Grenzen verschiedener Künstlerpersönlichkeiten und verschiedener Kunstrichtungen aus der Zeit um die Perserkriege, wie sie durch die Forschung allmählich, wenn auch nicht wirklich klar, so doch langsam deutlicher wurden, sich wieder zu verwischen scheinen, ist das Bestreben, wieder zu scheiden, vielleicht nützlich.

Wir gehen hiebei aus von drei Torsen (hier Figg. 11—14, 16—23) die, früher im Museum von Mykonos, sich jetzt in dem neuen[19]) auf Delos selbst befinden. Alle drei sind griechische Originalarbeiten zeitlich kaum weit voneinander entfernt, von der köstlichsten, unberührtesten Frische.

Betrachtet man diese Torsen rein äußerlich nur auf das Alter der ihnen zugrunde liegenden Siegermodelle, so springt e i n e r sofort in die Augen. Denn der Marmor mit der provisorischen Nummer 39 (Fig. 11—14 nach eigenen Aufnahmen) ist der jugendlichste; jugendlich nicht nur nach dem Alter des Dargestellten, eines Knaben von etwa 15—16 Jahren, sondern vor allem in der eminenten Lebendigkeit seines Motivs.



Fig. 8—10. Kopf in St. Petersburg, nach dem Abguß

Soviel ist erhalten[20]), daß die ursprüngliche Action vielleicht wieder deutlich werden kann. Der Körper ruht hauptsächlich auf dem linken Bein. Dieses ist etwas nach der Seite und zurückgestellt, mit knappem, straffem Hinterbacken. Es hängt daher auch die linke Hode etwas höher und dem Schenkel genähert, die rechte weicher und lockerer. Das rechte Bein war energisch seitwärts gestellt, ebensoviel nach vorne wie das linke zurück. Gewiß war die Bewegung elastisch in den Beinen und rechnete mit leichten, eleganten Gelenken an Knie und Fuß.

Eine ähnliche, aber in der Horizontalen divergierende Bewegung war in den Armen gegeben. Der rechte, stark angestrengt, war nach der Seite gestreckt abwärts gehalten, ähnlich wie der Fuß etwas nach vorne; aber auch der linke war nach Ausweis seines Brustmuskels gehoben und gestreckt, zurück in der Fortsetzung der Achse rechts.

Bei dieser starken Drehung des Körpers, in der, wie dies am Unterkörper so deutlich wird, sich die linke Körperhälfte mit größerer Anspannung ihrer Muskeln nach hinten etwas zusammenschiebt, die rechte aber weicher und lockerer bleibt, war der Kopf scharf nach rechts abwärts gewendet. Das zeigt der straff angespannte linke Halsnicker und der Halskontur der Rückenansicht.

„Opus distortum". Sein Motiv muß sich erklären aus Denkmälern wie den geschnittenen Steinen und Vasenbildern des reifer archaischen Stils. Nah stehen ihm die Bilder des Athleten, der mit der Strigilis sich die Wade säubert (Furtwängler, Gemmen XVI, 59 = LI, 5; IX, 1). Allein hier ist die Neigung des Körpers auf der Seite stärker, der andere Arm müßig herabgelassen. Dies stimmt nicht mit der Haltung des Torsos. Auch die Darstellung des Discuswerfers bietet ein ähnliches Motiv in der abwägenden Pause unmittelbar vor dem Wurf, wie in dem Halsbild der Münchner Spitzamphora (Furtwängler - Reichhold, Vasenmalerei, Taf. 45)[21]), auf der Innen- und Außenseite der Panaitiosschale des Euphronios (Arch. Zeit. 1884, Taf. 17) oder auch auf dem Stein: Furtwängler, Gemmen IX, 6. Doch liegt es in der Natur dieser Bewegung, daß der rechte Arm stärker nach vorne und mehr abwärts gehalten wird.

Die richtige Erklärung geben Darstellungen des Akontionwurfs. Es ist der Moment gewählt, wie er am deutlichsten durch die Figur bei Jüthner, Antike Turngeräte, S. 48, Fig. 43, geschildert ist. Nach der Zurichtung und der Zurechtlegung des Speers (Ant. Denkm. II. 20; Gerhard, Auserl. Vasenb. XXII = Pottier, Catal. des vas. ant. III, G. 42 — hierauf: Arch. Zeit. 1878, Taf. 11; Pottier, Vases ant. du Louvre, pl. 91, G. 37; Hartwig, Meisterschalen S. 417; Jüthner a. a. O., Fig. 41 links) folgt der Ansatz des Wurfs. Das Innenbild der Berliner Schale: Jüthner, Fig. 42, gibt die Action um einen Augenblick weiter vorgeschritten. Die Ausfallstellung des linken Beines, dem Bildhauer stilistisch durchaus möglich, kann am Torso nicht ganz so weit ausladend gewesen sein, auch scheint der Winkel, den Becken und rechter Schenkel bilden, etwas offener. Es ist klar, welche Einheit die so auseinandergehende Bewegung des



Fig. 11 u. 12. Torso 39 auf Delos

Fragments durch diese Erklärung gewinnt, zu der sich besonders der gestreckt erhobene linke Arm und die starke Wendung des Kopfes so gut fügen. Es war eine Augenblicksfigur, gebannt in die Spannung ihrer momentanen Action.

Es ist leicht, die Schule des Werks zu bestimmen. Denn seine Verwandtschaft mit den Metopen des Athenerschatzhauses von Delphi ist so groß, wie sie nur irgend sein kann. Und dadurch wird der Besitz für uns um so kostbarer, in einem Werk freier Sculptur den großen Künstler jener sich aussprechen zu sehen.

Man wird es mit einem Blick übersehen können, wie nahe das Motiv der Figur sich mit Motiven dort trifft. Als hätte den Meister nur eine Idee beschäftigt, die er immer wieder neu variiert, gibt er einer Reihe von Metopenfiguren die gleiche Bewegung: differenzierte Stellung lebhaft ausfallender Beine, denen gegenüber in absichtlich hervorgerufenem Contrapost der Oberkörper in entgegengesetzter Horizontalachse erscheint. Besonders am Theseus der Amazonenmetope (fouilles de Delphes IV, pl. XL) ist dies deutlich, und der Minotaur (pl. XXXIX) hat eine Stellung, die beinahe die unserer Figur ist. Es ist etwas wie Routine mit im Spiel, wie in jener Klasse griechischer und etruskischer Gemmen. Es kann nicht verborgen bleiben, daß neben dem Terribile, das der Meister in den genannten Figuren und besonders im Herakles der Metope der Hirschkuh entwickelt, ruhig stehende Figuren im Verhältnis viel archaischer und, weil ohne die Compositionsmittel des großen Stils, conventioneller ausgefallen sind. Neben dem kühnen Minotauros (pl. XXXIX) hat der Theseus mit dem mißlungenen Oberkörper wirklich etwas Hölzernes. Was den Meister mit seinen Zeitgenossen so lebhaft interessierte, das war die Darstellung der Bauchpartie. Seine Lösung war gewissermaßen sein Bravourstück. Er wird den Vorwurf, für die ruhig stehende Figur wenig Neues zu leisten, gern ertragen haben.

Sehen wir näher, so bleibt allerdings ein Unterschied zwischen Torso und Metopen. Diese geben das Relief des Körpers flacher und arbeiten stärker mit der Zeichnung. Am Kyknos (pl. XLII), am Herakles der Hirschkuhmetope (pl. XLI), am Theseus der Amazonenmetope (pl. XL) kann man das vergleichen. Es sind Eigentümlichkeiten aus dem Flächenzwang reliefmäßiger Anordnung und dem Bedürfnis stärkerer Wirkung aus der Höhe herab. Auch in der im Unterschied zu jenen Figuren runderen und weicheren Behandlung steht der Minotauros (pl. XXXIX) dem Torso am nächsten.



Fig. 13 u. 14. Torso 39 auf Delos

Der Körpertypus, der zugrunde liegt, ist mehr gleichmäßig knapp und ebenmäßig als besonders schlank und elegant. Überhaupt könnte man sagen, es herrsche von vornherein eine gewisse Sachlichkeit darin, die nicht auf eine eigene Schönheit oder Form für sich ausgeht. Diese Sachlichkeit gilt eben der Bewegung und der Muskulatur. In dieser ist eigentliche Freiheit noch nicht erreicht, geschweige denn anatomische Korrektheit, wenn diese, in gelehrten Untersuchungen so oft philiströs als Maßstab genommen, überhaupt ein Kriterium künstlerischer Beurteilung sein soll (sie als Hauptsache gefordert, stünde es mit aller archaischen Kunst schlecht). Am Torso ist wie an den Metopen, worauf zuletzt Furtwängler [22]) hingewiesen hat, der Brustkorbrand in einer eckig harten Linie mit der oberen Begrenzung der Bauchmuskeln zusammenbeschrieben. Am Torso kommt dies etwas weicher, flüssiger heraus, aber es ist doch noch die Art der Metopen. Besonders deutlich die obere Inscription; die am Nabel kommt nur zart durch, und so ist auch die linea alba im Unterschied zur Hirschkuhmetope sehr discret gegeben. Man spürt im Unterschied zu vorhergehenden älteren Lösungen überall ein starkes Verhältnis zu wirklicher gesehener Natur. So ist die Beckengegend schon viel runder, mit weich gebettetem Nabel. Die Knabenpubes in schwachem Relief, dreieckig begrenzt wie am Herakles und Kyknos; das Glied war besonders gearbeitet und eingesetzt wie am Kyknos und Minotauros. Ein besonders feiner Zug ist die weiche Wiedergabe des Leistenbandes, deutlich dargestellt in seiner Verbindung am Hüftbein und getrennt von Bauchmuskeln und Schenkel. Die Metopen geben es nicht, weil sie für die Ferne eine große einfache Linie brauchen; hat ja auch später der große Stil aus ähnlichem Grunde Derartiges übergangen.

An der Brust kommt etwas wie Sägemuskulatur durch, wie ja auch am Herakles über der Hirschkuh und am Minotauros, aber doch mehr in tastendem Versuch als wirklich verstanden. Auch die Brustmuskeln bleiben bei aller Bewegung der Arme etwas starr und ihr Absetzen gegen den Oberarm ist noch nicht recht gefunden. Hingegen ist die rechte Schultergegend mit den Partien von Kapuzenmuskel, Schlüsselbein und dem herausspringenden Deltoïdes voll herrlich gesehener Natur, der schönste Teil des Werks und wirklich eine Leistung ersten Ranges.

Die merkwürdige Mischung von feinster Naturbeobachtung und undeutlichen anatomischen Vorstellungen ist in der Behandlung des Rückens am meisten augenfällig. Hier kommt vom erhobenen linken Arm das Schulterblatt durch. Wie in lang

gestreckten Wülsten wird aber die Rückenmuskulatur sicher nicht im Einklang mit der Natur gegeben. Der Kapuzenmuskel ist weder in seinem Ansatz noch in seiner Begrenzung verstanden, und so sind auch die Rückenstrecker zu stark herausgeholt und zu weit hinaufgeführt. Aber in ihrer doch so nah mit der Natur sich berührenden Einfachheit hat auch diese Rückenansicht ihre eigene Größe.

Ich kann den durchdachten Darlegungen von R. Delbrück (Athen. Mitt. XXV, 1900, 377 ff.) nicht in allen Einzelheiten beipflichten und der deutlichen Vorstellung, die er von dem Gang der Entwickelung des Jünger-archaischen hat, nicht ganz nachkommen. Allein darin hat er gewiß richtig geurteilt, daß jenes Juwel des Akropolismuseums, der Torso mit der Hand (Athen. Mitt. XXV, Taf. XVI, Brunn-Bruckmann 546 rechts)[23]) am Beginn der weiterhin zu den Metopen des Athener Schatzhauses führenden Entwickelung steht, daß er der Ausdruck reinster attischer Kunst ist, daß man in ihm wirksam Einflüsse einer älteren, freilich für uns mehr zu erschließenden als wirklich greifbaren, parischen Bildhauerschule finden könne. Delbrück datiert die Figur nur zu weit herab, wenn er sie (S. 390) dem frühen Euphronios nahebringt. Der spitz begrenzte Bauch, die nur erst zaghaft begonnene Verschiebung der Muskeln, die kaum in Angriff genommene Darstellung der Rippenpartie, ja die ganzen schmal zarten Proportionen, das verbindet sie vielmehr mit den Darstellungen des ausgehenden epiktetischen Kreises von Chachrylion und Chelis. H. Schrader hat von den Gigantengiebeln der Akropolis treffend hervorgehoben, wie sehr sie und verwandte Sculpturen aus einer allgemeinen, ins Große gehenden künstlerischen Vorstellung kommen, reich an Phantasie sind (Athen. Mitt. XXII, 1897, 111). Aber neben diesen aus einem vollen wuchtigen Stil kommenden Werken stehen andere, die sich der Natur stärker nähern. In der rein idealen Zartheit der Formenwiedergabe besitzt der Torso mit der Hand eine unvergleichliche Poesie der Erscheinung[24]). Diese lebt auch in dem delischen Torso. Eben in der weiteren, freieren Vorstellung vom Körperlichen und in seiner weicheren Behandlung liegt der Unterschied dieser Werke zu den wissenschaftlicheren, auch jüngeren (Furtwängler, Heiligtum der Aphaia, S. 351) äginetischen Sculpturen. Zwischen dem Torso mit der Hand und dem delischen, näher bei dem zweiten, steht das Fragment von der Akropolis (Phot. Athen. Inst. A. V. 39). In dem herrlichen Torso von Daphni (Amer. Journ. IX, 1894, pl. XI; Delbrück a. a. O., S. 383) ist der Stil der Schatzhausmetopen weitergeführt, aber noch nicht zu jener sicheren Formenbestimmtheit, die der im Motiv so verwandte Torso H des äginetischen Ostgiebels (Furtwängler, Heiligtum der Aphaia, S. 245) aufweist. Es bleibt eben auch gegenüber der äginetischen Secchezza das alte Ideal eines flüssigeren, weicheren Formganzen lebendig. Worauf am jeweiligen Orte Richardson wie Delbrück hingewiesen haben, das ist noch mit größerem Rechte für den delischen Torso zu wiederholen: In der Erfindung seines Bewegungsmotivs, in der Art seiner Körperbehandlung, ja in dem ganzen Verhältnis zur Natur ist er der eigentliche Vorfahr vom Diskobol des Myron[25]).

Ist so der innere Zusammenhang einer Reihe von alten attischen Werken deutlich, so sind es doch noch lange nicht die Kräfte, die zu der größeren Lebendigkeit und Naturwahrheit und zu der neuen Mannigfaltigkeit plastischer Probleme geführt haben. Es steht hier wie mit der Vorgeschichte der altgriechischen Sculptur. So klar allmählich die Periode der „Apollines“ und die verschiedenen in ihr wirkenden künstlerischen Tendenzen geworden sind, so wenig ist noch die Zeit erhellt etwa zwischen einem jüngsten Ausläufer jener wie der Figur vom Ptoion (Bull. corr. hell. XI, 1887, Pl. XIV; Brunn-Bruckmann, Taf. 12 links) und der Bewegung in der Sculptur, die mit der Entwickelung der großen Vasenmaler parallel verläuft.

Für die Aufhellung dieser Periode scheint mir der Torso aus dem Theater von Milet im Louvre (Rayet et Thomas, Milet et le golfe latmique, pl. 20 rechts; hier Fig. 15 nach der besseren Aufnahme von Giraudon 1286) eine größere Bedeutung zu besitzen, als ihm bisher zugestanden ist[26]). Nur auf sein Motiv hin angesehen, ein conservatives Werk. Denn in der ruhigen Haltung nur mit vorgesetztem linken Bein und nicht erhobenen Armen entfernt er sich keinen Schritt von dem Typus der entwickelten Apollofigur. Aber ein kurzer Blick der Vergleichung auf den ihm äußerlich gleichen Apoll von Piombino (Brunn-Bruckmann, Taf. 78) zeigt seine Überlegenheit in der inneren plastischen Durchbildung. Die Proportionen sind ausgeglichen worden. Statt jenem an Schultern und Brust überbreiten, über den Schenkeln schmäleren, so starren Körper ist ein in gleich mächtigem Verhältnis in Ober- und Unterkörper gebauter Leib gegeben. Von dem architektonischen Princip der Piombinofigur ist kein Zug verlassen. Es sind nur die einzelnen Teile in ein natürlicheres Verhältnis gewissermaßen wie von innen heraus gewölbt gebracht, und dadurch hat das schon dort deutliche Ideal eine viel größere Wahrscheinlichkeit der Anschauung und größere Kraft erhalten. Es ist aber ein ganz anderes als das jener parischen oder chio-

tischen Jünglingsfiguren. Die Worte, mit denen Delbrück a. a. O. S. 377 die Akropolisfigur beschreibt, wären schlecht auf den Torso anzuwenden. Allein die gewählte Altersstufe ist eine andere: statt jenem erst noch in der Entfaltung begriffenen, sozusagen blütenhaften Körper ist hier der Typus der vollausgebildeten männlichen Figur kaum unter neunzehn Jahren gewählt und in seiner breiten saftigen Massigkeit auf den Ausdruck gebracht von in sich selbst beruhendem Heroentum.

Aber noch in anderer Weise geht der Torso über die Figur von Piombino weit hinaus, in der Kenntnis der Anatomie. Hier kann man beinahe von wissenschaftlicher Kenntnis reden; denn es scheint, als hätte dem Künstler nichts anderes vorgeschwebt als eine Art anatomischer Musterfigur: so deutlich, beinahe lehrhaft und mit einem hohen Grad von Vollendung trägt er die Structur des Körpers vor. Und in der Weise, wie die von Haut und Fettschicht sonst verschleierten Muskelteile durchgedrückt und als geschlossenes, in der Ruhe befindliches System gegeben sind, liegt eine rein naturalistische Tendenz. Der Pariser Torso ist noch etwas fortgeschrittener als die prächtige Bronze des Speerwerfers im Louvre (Jahrb. VII, 1892, Taf. 4). Hier sind die Brustmuskeln noch etwas starr und unbeweglich, das Becken spitz begrenzt, der Eintrag der Innenzeichnung nicht ohne Härte. Dort ist die Brust nicht mehr als ganze Fläche, sondern in den selbständig locker gegebenen Muskeln gewölbt, deren Absetzen am Oberarm richtig gesehen ist. Das Becken mit den mächtig über dem Hüftbeinkamm ausladenden inneren schrägen Bauchmuskeln hat schon beinahe jenen breiten sicheren Kontur, den später die argivische Kunst kanonisch macht. Weiter aber der selbständig herausgehobene Brustkorbrand, die merkwürdig breit und weich behandelte Medianrinne, die Gruppe der geraden Bauchmuskeln mit zwei Inscriptionen und der tiefen Einbuchtung gegen die schiefen, die Rippenpartie: das könnte nicht sicherer vorgetragen werden. Es fehlen solche direct aus der Natur übernommene Züge nicht, wie das sich spannende Hautfältchen über dem Nabel, und daß das in dichten feinen Locken gravierte Schamhaar etwas auf die Schenkel übergreift. Und weiter ist dann offenbar die verschiedene Bewegung in den Armen und die Lastenverteilung auf den Beinen in einer vorsichtigen Verschiebung der Körperhälften zum Ausdruck gekommen.

Werke der Art sind es, die eigentlich schulemachend gewirkt haben müssen. Daß in diesem Kreise das eigentlich Ideal-Schöne früh erstrebt wurde, zeigt der Kopf des etwas älteren Apollo Strangford (Rayet-Thomas a. a. O., pl. 28 links), an dessen Typus ein halb Jahrhundert später

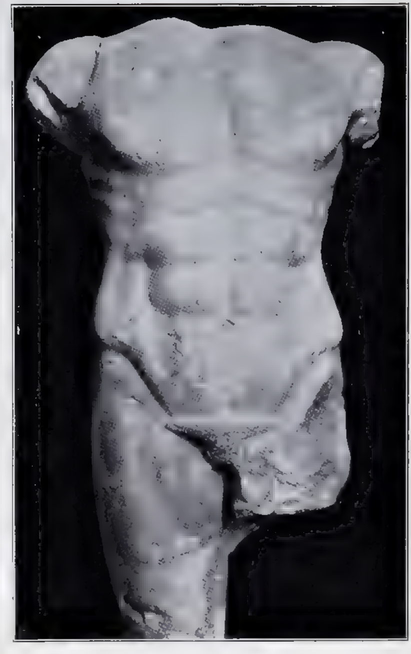


Fig. 15. Torso aus Milet im Louvre

attische Werke unmittelbar anzuknüpfen scheinen. Aber die Idealität dieser Figuren, ihre animalische Wucht, in der im Menschlichen die gleiche Kraft geformt scheint wie in Landschaftsformen, Bäumen und Tieren Kleinasiens, konnte als solche nicht unmittelbar bestimmend für andere Griechen wirken. Aus der Höhenluft ihrer Felseninseln, aus einem kargeren Dasein und einer strengeren geistigen und staatlichen Zucht war an anderen Orten auch eine andere Idealvorstellung von menschlichem Bildnis entstanden. Diese Vorstellungen von teils zarterer und nervöser, teils knapperer, markiger Figur bereicherten sich mit den anatomischen Erfahrungen aus dem Heimatlande aller naturalistisch revolutionären Gesinnung. Das Ergebnis jener Mischung und Entwickelung, von der uns noch so viele Zwischenglieder fehlen, sehen wir eben in den großen attischen und äginetischen Sculpturen.

In engstem Zusammenhang aber mit dem Pariser Torso steht ein zweiter von Delos, mit aufgemalter Ziffer II. Leider ist nichts erhalten als der bloße Rumpf. Gesamthöhe 0,78 m. Schönster parischer Marmor. (Fig. 16—19.)

Die Figur stand auf dem linken Bein. Das



Fig. 16 u. 17. Torso II auf Delos

rechte war, wie der stark gewölbte mittlere Gesäßmuskel zeigt, nach vorn und auswärts gestellt. Nach den so kräftig zur Darstellung gebrachten Muskelteilen des rechten Oberschenkels möchte man sich seine Bewegung sehr stark denken; aber sie kann über ein breit vorgestelltes Bein, ähnlich wie an der Poseidonbronze Ephem. 1899 πίν. 5 oder jener in Lewes House, Burlington fine arts club exhibition of anc. art 1904, illustr. Catal. pl. LIII, nicht sehr hinausgegangen sein. Die Genitalien sind stark aneinandergepreßt, die linke Hode knapper und in die Höhe gezogen, die rechte weicher hängend, am Schenkel klebend. Bei einer Ausfallsstellung müßte der Oberkörper stärker verschoben sein [27]).

Die Arme waren beide gesenkt, aber nicht in gleicher Weise. Denn an der im Verhältnis zum Unterleib merkwürdig ruhig gehaltenen Brust ist der linke Muskel in normaler Lage, der rechte aber nach aufwärts zum Oberarm breit verschoben. Die Bewegung kommt auch in der Rückenansicht durch; hier ist deutlich die Muskelpartie der linken Schulter locker und in Ruhe, die der rechten angestrengt und heraustretend. Bei dem erhaltenen Ansatz des rechten Oberarmes erklärt sich dies nur, wenn der rechte Arm in seinem weiteren Verlauf nicht einfach herunterhing, sondern nur, wenn er, in aller Kraftanspannung zum Schlage ausholend, nach rückwärts gestreckt war.

Hierzu fügt sich noch ein anderes Merkmal: an der linken Brust ist eine etwa 3 cm lange, horizontal verlaufende Bruchfläche, nicht eine zufällig verschabte Stelle oder von einem durch Hieb oder Fall herausgesprungenen Splitter herrührend. Sie ist kurz begrenzt, setzt sich nicht fort und erklärt sich als nichts besser, denn als eine Verletzung durch den Bruch des hier aufliegenden erhobenen linken Unterarmes oder besser seiner Faust. Der Torso stammt also von einer archaischen Figur eines πύκτης mit erhobenem parierenden linken Arm und zum Schlag ausholendem rechten, einem Vorläufer jenes hinter dem Basalttorso vom Palatin stehenden, von Fr. Hauser, Röm. Mitt. X, 1895, S. 97, so trefflich erläuterten Originals aus polykletischem Kreise.

Die Harmonie jenes Werkes besitzt es freilich noch nicht. Es muß massig in der Bewegung, doch starr, im Umriß kantig gewirkt haben.

Es kann kaum zweifelhaft sein, daß es in die nächste Nachbarschaft des Pariser Torsos gehört. Das saftige, breite Körperideal ist das gleiche, und allein die ausladende Partie der inneren schrägen Bauchmuskeln über dem Hüftbeinkamm gibt es sonst im ganzen Archaischen nicht wieder. In dem Faustkämpfertorso sind



Fig. 18 u. 19. Torso II auf Delos

auch noch ältere Züge, die dort schon überwunden scheinen. Brustkorbrand und Bauchmuskelgrenzen gehen ineinander über, der Nabel ist härter, etwas eckig gegeben, die weiße Linie stark zu der langen Spitze der in zartem Relief gegebenen Pubes herabgeführt. Die Brustmuskeln erscheinen weniger frei gelöst und die Brust oben in der Mitte in älter archaischem Sinne gewölbt, der Seitenkontur, wenn auch die Rippen etwas durchkommen, im Verhältnis zum Pariser Torso weit weniger gefühlt. Aber in diesen Einzelzügen eher einen zeitlich allgemein älteren Stil verbürgt zu sehen, als den individuellen eines nicht überall gleichmäßig fortschreitenden Meisters, daran hindert die geradezu glänzende Wiedergabe des Rückens. Auf dessen feines, reiches Detail der Schultergegenden ist schon hingewiesen. Gerade im Vergleich mit der Rückendarstellung des Speerwerfertorsos wird die Überlegenheit der Gesamtauffassung und der Einzelbehandlung deutlich. Ist dort eine abstrahierende Form in wenigen allgemeinen Zügen gegeben, so ist hier schon der ganze innere Bau verstanden: über den Lenden die starke Einziehung des Rückgrats und die flache, dreieckig begrenzte Partie der Sehnen der Rückenstrecker, weiter die seitliche Begrenzung dieser und der breit überlagernde, sich wölbende Kapuzenmuskel. Am rechten Schenkel neben dem Glutaeus besonders schön hervorgehoben der mittlere Gesäßmuskel. Diese Darstellung steht aber um so höher, weil sie nicht, wie die Pariser Bronze (Jahrb. VII, 1892, Taf. 4), im wesentlichen mit zeichnerisch linearen Eintragungen arbeitet, sondern im höchsten Sinne plastisch erscheint. Hier hat die verdeckte Muskelwelt mit all ihren verborgenen Ansätzen, Endungen und Überschneidungen ihre eigentliche schwellende Beweglichkeit erreicht, und dabei bleibt ein Zusammenhang großer Form, eine Körperauffassung, die dann in voller Freiheit und aus größerer Phantasie erst wieder im Doryphoros des Polyklet begegnet.

Haben wir uns so an ausgezeichneten Werken gewiß jonisch-kleinasiatischen Stils [28]) die Tendenzen dieser Kunst etwa um 500 deutlich zu machen gesucht, wird es uns leichter werden, dem dritten der delischen Torsen seine eigentümliche Stellung in der Entwickelung anzuweisen.

Furtwängler (Intermezzi, S. 12 Anm. oben) hat auf diesen zuerst aufmerksam gemacht. „Er schien mir würdig, ein Original des Pythagoras sein zu können." Ihm ist Lechat, Pythagoras, S. 108, Fig. 16, gefolgt und erklärt ihn für eine bessere Kopie nach dem Original des bekannten Faustkämpfers im Louvre (Ann. 1874, tav. L;



Fig. 20 u. 21. Torso 40 auf Delos

Mon. X, tav. II). Dazu Furtwängler, Heiligtum der Aphaia S. 503. Wir versuchen, unterstützt durch unsere Aufnahmen (Fig. 20—23), die Frage nochmal vorzunehmen und sie vielleicht ein wenig zu fördern.

Der Torso No. 40 ist 0,82 m hoch, aus parischem Marmor; die Oberfläche der Bauchgegend hat etwas gelitten [29]).

Zu Beginn ist festzustellen, daß er keine Wiederholung der Figur im Louvre ist. An dieser ist der linke Arm noch etwas stärker gehoben; damit tritt auch der Brustkorb seitlich über dem schrägen Bauchmuskel stärker heraus und der Nabel sitzt über dem ein wenig breiter angelegten Bauche etwas höher. Im übrigen aber sind die Werke beinahe identisch und gehen sicher auf einen Meister zurück. Daß aber neben der Statue als einer Kopie der Torso die reinsten Züge einer eminenten Originalarbeit aufweist, wird sich gleich zeigen.

Am Pollux sind beide Arme neu. Jedenfalls war der rechte gesenkt. Ob die Ergänzung als Faustkämpfer das Richtige trifft (siehe Lechat p. 106; Furtwängler, Mw., S. 346, Anm. 4), ist mir sehr zweifelhaft. Den delischen Torso jedenfalls möchte ich anders verstehen. Aus dem nach vorne gedrehten angespannten Biceps nämlich und dem so stark geschwellten Triceps zu schließen, kann der rechte Vorderarm nicht lässig gehangen haben; auch eine Faustkämpfergeste reicht nicht aus, die Anstrengung der Muskeln zu erklären. Sondern der Arm muß, etwas nach vorne zu, eine Last getragen haben. Was anderes als einen Discus? Den erhobenen linken Arm dazugenommen, erhalten wir ein Motiv, das aus jüngerer Zeit die Münze von Abdera: Gardner, Types, pl. III, 30, und die kleine Bronze: Forman Collection No. 77, wiedergeben, aus älterer aber, und gewiß nur Vorbilder aus der Zeit und dem Kreis des Torsos nachbildend, etruskische Bronzen wie Sacken, Die ant. Bronzen des k. k. Münz- u. Ant.-Cabinets XLIV, 1 und Burlington Club Catal. pl. L. B. 38 = Sal. Reinach, Répert. de la stat. III, 153, 5 [30]). Die Stellung der für den Torso vorauszusetzenden Figur war reicher, bewegter und in sich gespannter, als sie diese kleinen Denkmäler geben, aber gewiß weniger elastisch als die Ergänzung des Pariser Torsos. Das linke Bein mit der sich unten einziehenden Außenlinie und dem straffen Glutäus wird etwas zurück und einwärts gestellt, mehr im alten Sinn Standbein, das rechte etwas nach vorne, nach dem lockeren Glutäus zu schließen, leicht balancierend gestellt gewesen sein. Der Torso muß aufrechter gedacht



Fig. 22 u. 23. Torso 40 auf Delos

werden, als er in unseren Aufnahmen erscheint, und mag dann am besten durch den Diskophoren bei De Witte, Description des collections à l'hôtel Lambert XXIII, erläutert werden. Der stark heraustretende rechte Halsnicker zeigt, daß der Kopf auch am Torso nach links gewendet war.

Also eine Haltung, die in dem Schwebezustand ihrer Bewegung den gebundenen Stil aus der Zeit der Piombinofigur ebensoweit hinter sich läßt, wie sie sich von gleichzeitigen und späteren Lösungen der argivischen Schule durch ein ganz anderes Interesse für die Mechanik des menschlichen Körpers entfernt. Aber der Stil der breiten, fleischig saftigen Formen im allgemeinen macht es gleich deutlich, daß der Torso in der Richtung jenes jonisch-milesischen Körperideals liegt, dem wir den Pariser Torso und den delischen II zugewiesen haben; wie er mit diesen zusammenhängt, so hebt er sich ab von der knapperen, eleganteren, beweglicheren Art von 39.

Nun aber, und darauf kommt es besonders an, zeigt der Torso des Discuswerfers neben jenen beiden anderen, dem Pariser und n° II, bei allem Zusammenhang einen eigentümlich abweichenden Stil. Er kann nicht wesentlich jünger sein als jene. Die anatomische Kenntnis als Kriterium genommen, geht er nicht über jene hinaus, oder vielleicht besser gesagt, er erstrebt es auch nicht. Neben der an Einzelheiten so reichen Rückenansicht von II verfährt 40 freilich, auf gleicher Höhe von Wissen, beinahe sparsam. Neu ist nur die wundervoll reich ausgedrückte Darstellung des vom Kapuzenmuskel umschlossenen Sehnenfeldes im Nacken. In der Vorderansicht wird man finden, daß die Bauchgrenze unten weicher, flüssiger, beinahe wie mit einer feinen Fettschicht verläuft und daß die Bauchmuskulatur ihre harte Umschreibung verloren hat. Bei der Achsenverschiebung durch die Stellung des Körpers ist die untere Partie gegen die obere variiert, es entstehen tiefe Einbuchtungen seitlich der oberen Inscription. Die Brustmuskeln sind dann freier und flacher bewegt, richtiger in ihrem Übergang zu den Armen, als wir dies bisher noch kennen gelernt haben. Namentlich im Gegensatz zu der falsch schematischen Darstellung des Pariser Speerwerfers erscheint der Hals richtig gegeben, aber doch in der kantigen Wiedergabe der Nicker aus einer Ansatzstelle archaisch. Durch den erhobenen linken Arm und die Bewegung wird der Brustkorb herausgedrückt (siehe Fig. 22), und hier mußte eben neben dem breitesten Rückenmuskel die Sägemuskulatur dargestellt sein, deren

Wiedergabe in der archaischen Plastik Kalkmann a. a. O., S. 129 ff., so feinsinnige Aufmerksamkeit geschenkt hat. Aber davon erscheint nichts. Die Seitenpartie, in ihrem Reliefstil so herrlich, steht in ihrer Muskeldarstellung nicht auf der Höhe etwa des Pariser Torsos. Es kommen nur, äußerst zart und wundervoll gefühlt, die Rippen durch. Auch weiter unten an der Grenze von Brustkorbrand und schiefem Bauchmuskel erscheint eine große, breite Fläche im Vergleich zu den an II weit besser verstandenen Formen.

Sollen wir in diesen Abweichnungen von sonst gleichzeitig allgemein angenommenen Resultaten des Muskelstudiums die Eigenheit eines provinziell zurückgebliebenen Meisters sehen? Der doch in anderen Teilen seiner Darstellung ganz auf der Höhe steht und zum Beispiel am rechten Oberarm deutlich die Sehne des Triceps darstellt? Mir scheint das Gegenteil. Vielmehr spricht sich in dieser Figur der eigentümliche Stil eines nach einer besonderen plastischen Form strebenden großen Meisters aus. Am besten ist dieser vielleicht zu verstehen durch die gelungene Aufnahme der rechten Seite (Fig. 21). Hier hat der Torso, durch die einfache Beleuchtung unterstützt, eine ganz herrliche Reliefansicht. Und man kann gewahren, worauf es dem Bildhauer ankam. Er suchte eine möglichst breite, ruhige Flächenwirkung. Er hält überall an den Flanken, an der Brust, Achsel, Schulter und Oberarm das Detail zurück, oder besser, er bringt es immer unter eine größere Gesamtform. Es sprechen daher in dem Bilde nur größere Partien, diese dann um so stärker, je mehr sie gegensätzlich zueinander herausgearbeitet sind und doch in der verbindenden Flächenbewegung des Reliefs stehen.

Und nun wird auch noch deutlicher der Unterschied der Rückendarstellung hier gegen jene, die wir vorher kennen gelernt haben. Die Veränderungen der Schultergegenden durch die Bewegung werden mit einem viel kleineren Aufwand von Detail gegeben, aber in größeren, allgemeineren Formen, die sich nur in flachem Relief auf der herrschenden Gesamtfläche beschreiben. Natürlich kommen alle diese Werke aus einer gleichgearteten künstlerischen Praxis und gehen nicht wie moderne Bildhauerarbeiten auf von vornherein ganz verschieden gesteckte Ziele. Aber innerhalb unserer Reihe kommt dieser Torso aus der allgemeinsten Anschauung und wirkt mit der einfachsten, im Relief aber empfindlichsten Sprache.

Von dieser Anschauung aus werden wir auch der fehlerhaften, aber besonders bezeichnenden und schönen Schilderung der linken Seite (Fig. 22) gerecht werden. Der Körper erscheint da gewissermaßen nur durch vier Flächen umschrieben: Brust, gerade Bauchmuskeln, Rückenfläche und eben jene in die schrägen Bauchmuskeln übergehende Rippenpartie. Der Bildhauer hat gewiß mehr gewußt. Aber es war ihm eben nur um jene, durch einen so einfachen Flächengang erreichbare, fernbildliche Idealität der Form zu tun.

Daß mit dem Torso der Pollux auf das allerengste zusammenhängt, ist unbestreitbar. Man muß sich dabei nur vergegenwärtigen, daß in der Kopie und weiterhin in deren modernen Schicksalen all die eigentliche Feinheit und Weichheit des Originals, all jene Äußerungen der directen Bildhauerarbeit in Stein verloren gegangen sind. Mit dem Pollux aber ist wiederholt, und auch dies scheint mir ein sicherer Punkt, als etwas jünger der Athlet im Boboligarten (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen n° 96—98; Sauer, Theseion S. 222) in Zusammenhang gebracht worden[31]). Damit ist eine Gruppe von Werken gegeben, sei es auch teilweise nur durch die trüben Fenster von Kopistentum erkennbar, ebenso in sich zusammenhängend als von gleichzeitigen, benachbarten Werkstätten sich deutlich scheidend. Im Körper von jenem massigen Bau und einer Entwickelung der Brust, welche die größte Lungengymnastik zur Voraussetzung hat. In der Betonung der centralen Körperflächen von vornherein frontal gedacht. Reine Athletenfiguren, die in der bloßen Sinnlichkeit ihrer glänzenden Leiber selbstverständlich wirken wie einfache Naturgebilde, aristokratisch wie alles Schöne, aber von einer physischen Brutalität, ungebrochen durch Veredelung irgendwelcher geistigen Cultur. Haben wir oben den Zusammenhang dieses Ideals mit einem sicher jonischen Werk darzulegen gesucht, so ist es weiter für uns von besonderer Bedeutung, daß der Torso im Museum von Vathy (Wiegand, Athen. Mitt. XXV, 1900, S. 153), ein Original, so eng zu unserer Gruppe gehört. Er kann nur ein etwas älteres Werk gleicher Schule sein[32]).

Im Relief will dieser Stil einfache, große Formen. Er umschreibt gewissermaßen den Körper von außen her und sucht eine möglichst zusammenhängende Masse am Torso bestehen zu lassen. In einer Art, die der des Michelangelo an den Sclaven des Juliusdenkmals sehr ähnlich ist. Daher liegt das Motiv dieser Statuen von vornherein viel weniger in der Bedeutung und im Ausdruck der Extremitäten als im Contrapost der gegeneinander verschobenen Flächen des Rumpfes.

Hier ist nun gleich der Unterschied gegen die äginetische Kunst der Giebel augenfällig. Schon das allgemeine körperliche Ideal ist ein anderes. Gegenüber jenen jonischen Rassemenschen, bei deren Anblick einem all die Größe und Tragik griechischen Athletentums in den Sinn kommt, erscheint es klein und knapp von Gestalt. Die

Ägineten erscheinen wie wohltrainierte Soldaten und haben eine gewisse normale Perfectheit. Ihre Künstler gehen auf präcise Bewegung, auf knappe, von innen heraus modellierte Einzelform, sie geben der einzelnen Muskelpartie mehr Wölbung, dem Kontur mehr Tiefe. Sie instrumentieren vortrefflich. Aber, von der Großartigkeit ihres plastischen Vermögens dieser Art abgesehen, ist ihre Welt viel mehr archaisch, eben weil die Fähigkeit idealer Abstraction bei ihnen geringer ist. Sie liegen noch in einer Art Kleinkrieg mit der Natur, der ja nie aufhört und von jedem Künstler jeder Kunst und Zeit neu geführt werden muß. Der Künstler hinter jener samisch-jonischen Gruppe hingegen gehört schon zu jenen Prometheusfiguren der Weltgeschichte der Kunst, die kommen und sagen: „Laßt uns ein neu Geschlecht von Menschen machen“ [33]).

Auf Pollux und Boboli-Athleten hat Furtwängler [34]) den Namen Pythagoras bezogen. Ist die künstlerische Eigenart dieser Werke deutlich, so ist es wohl auch das Recht dieser Bezeichnung. Gesichert ist der Name für kein einziges Bildwerk. Aber hinter dieser so laut ihre Besonderheit aussprechenden Gruppe muß ein großer Künstler stehen. Wenn aus den paar erbärmlichen Fetzen, die uns von der literarischen Charakteristik des Pythagoras im Kreise des Lysipp erhalten sind, überhaupt ein Bild hervorgeht [35]), so ist es eines, das sich gut mit dem hier selbständig aus den Denkmälern gewonnenen decken könnte [36]).

Es ist richtig zuletzt von Lechat a. a. O. S. 55 hervorgehoben worden: in dem überlieferten Urteil [37] liegt der Sinn: Es war ein Vorläufer des Lysipp. Ähnlich wie man Jac. della Quercia zu Michelangelo stellt. Denn die eigentümliche Verbindung von momentaner Action und bildmäßiger Ruhe der Erscheinung, das galt als Wesen lysippischer Composition. Das feine Tremolo in einer scheinbar ruhigen Melodie.

Es ist leicht verständlich, daß sich die Figuren unseres Kreises für die Construction einer Kunstgeschichte von diesem Gesichtspunkt aus verwenden ließen. Es gibt im alten Stil keine Beispiele, die Lysipp in diesem Sinne näher kämen.

Denn in der älteren attischen Kunst, wie sie im Diskobol des Myron endet, haben gleiche Aufgaben doch eine andere Lösung. gefunden. Geschmeidigere Körper mit feinen Gelenken und zarten Gliedern sind da der Ausdruck eines in gewissem Sinne edleren Menschentums von feineren Nerven. Wie heute dem von einer kleinasiatischen Reise Heimkehrenden Attika zuerst steinig und arm erscheint, eng, bar all jener Weite und Formenfülle drüben, dann aber in dem Complex unsäglich fein differenzierter Nuancen der landschaftlichen Bildung, der atmosphärischen Erscheinung, immer reicher und von prickelnder Lebendigkeit: so hat sich in der Kunst jenes schwerflüssig erdenwuchtige Ideal des jonischen Bildhauers gewandelt in ein präciseres, mehr objektives, formenreicheres, im Temperament von größter Beweglichkeit. Ist sich dieser Geist einmal seiner selbst bewußt geworden, vollendet er sein Ziel rasch. Man vergleiche einmal erhaltene Torsen des myronischen Diskobolen mit solchen der Pythagoras-Gruppe. Jene fordern von sich aus die Ergänzung bis zur Erfüllung ihres Motivs. Ihr eigentliches Leben liegt in den Extremitäten, in dem Functionsausdruck der Figur. Auch dafür gibt es Parallelen bei Michelangelo: im Christus der Gruppe im Dom von Florenz und jenem des Fragments Rondanini.

Hier wird nun jeder, je nachdem ihm der Unterschied beider Kunstarten deutlich geworden, in einem Falle vor die Entscheidung gestellt. Der Torso Valentini [38]) nämlich hebt sich als Composition im ganzen, als figürlicher Typus, in seiner Formenbehandlung ebensosehr von unserer Gruppe ab, wie er dem Diskobol des Myron verwandt ist. Die Darstellung von knapper sehniger Muskulatur, die Festlegung auf einen pointierten Moment der Action, die demonstrative Darlegung der Anatomie, all das kommt aus gleicher künstlerischer Anschauung. Nur ist der Torso noch knapper, reicher an Beobachtung und Detail, complicierter im Contrapost. Haben ihn einige wegen seines eigentümlichen Naturalismus ins vierte Jahrhundert setzen wollen: man kann dies Urteil verstehen, wenn auch nicht annehmen. Überlegt man sich aber, daß mit der Epoche des großen Stils unter Polyklet und Phidias derartige Experimente ihr Ende haben, wird sein Platz um so bestimmter. Er ist ein myronisches Werk, vielleicht das letzte, in einer gewissen Richtung größte des Meisters.

Außer in jener schönen Bronze in Boston, die Furtwängler, Münch. Sitzungsbericht 1897, Taf. III/IV, S. 124, mit Pythagoras in Verbindung gebracht hat, die aber nach Art jener Werke der Kleinkunst mehr das Allgemeine der Richtung erkennen läßt, als das Besondere, möchte ich den Stil des Meisters wiederfinden in dem herrlichen Grabrelief in Delphi, das in einem Fragment zuerst Pomtow, Beiträge zur Topographie von Delphi, Taf. XII, vollständiger Homolle in der Festschrift du centénaire des antiquaires de France, pl. XII, p. 217 ff., bekannt gemacht haben. In der Tat gibt es kein Werk, das in der Führung des Reliefs, in jener idealen Formenbehandlung, in dem Typus der saftigen, breiten Körperlichkeit dem delischen Torso verwandter wäre als die Figur des Apoxyomenos dort. Und

zugleich besitzt sie in der schrägen Komposition in der Fläche und ihrem Scorzo eine Kühnheit, die dem literarischen Bilde des Künstlers so recht entsprechen würde.

Es hat neben Pythagoras eine Künstlerpersönlichkeit gegeben, die ihm nahe verwandt, zeitlich und räumlich benachbart gewesen sein muß. Denn daß das Original, aus dem die Diskobolenherme Ludovisi (Mon. d. Inst. X, 57. 1; Brunn-Bruckmann, Taf. 329; Arndt-Amelung, Einzelaufn. 245 6) den Oberkörper wiedergibt, berühmt war, zeigt die andere, ausgezeichnete Kopie des Kopfes in der Galleria geografica des Vaticans (Brunn-Bruckmann Taf. 541. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum, 1900, Taf. I. Röm. Mitt. 1887, p. 106). Das Werk, das zugrunde liegt, Bronze, wie die eminente Wiedergabe der Augenlider am vaticanischen Kopf erkennen läßt, war eine sehr stark bewegte Figur. Ihr körperlicher Stil, ins Saftige und Breite gehend, liegt ganz in der Richtung jener jonisch-samischen Werke. Auch das Motiv, das freilich noch unklar bleibt, weist mit den freigelassenen breiten Flächen des Oberkörpers und der Drehung in der Taille dahin. Wäre sie, was mir nicht sicher scheint, wirklich ein Diskobol, so erschiene nichts interessanter als ihr Gegensatz zu der myronischen Lösung. Hat man den abstrus häßlichen Kopf manchmal als myronisch angesprochen: ein Teil richtiger Anschauung liegt in diesem Urteil. Aber an dem Kopf von Brescia (Furtwängler. Mw., p. 351; Arndt-Amelung, Einzelaufn. n° 197—199) wird deutlich, wie viel knapper, concentrierter, von vornherein mit dem Ziel einer bestimmten Schönheit der attische Meister arbeitet. Demgegenüber jene grinsende Naturburschenphysiognomie sehr gut als naturalistische Studie aus der an Strömungen und Widersprüchen so reichen jonischen Kunst zu verstehen ist.

Es scheint, als hätten wir in der prächtigen Bronze eines Adoranten in Lewes House (Burlington fine arts Club, exhibition of anc. art 1904, illustr. Catal. pl. LIII) ein Originalwerk des gleichen Künstlers. Nicht nur hat der Kopf dieser Figur eine jenem der Galleria geografica sehr ähnliche Structur und verwandte Formen; auch die Auffassung des Körpers mehr in großen, als im einzelnen scharf bestimmten Zügen liegt in der Richtung der ludovisischen Herme. Aus gleichem Kreise stammt die ausgezeichnete, eben im Bulletin of the Metropolitan Museum, NewYork, 1908, p. 31 ff., abgebildete und von Robinson kurz besprochene Bronze eines Diskophoren. Gerade im Hinblick auf die besprochenen jonischen Torsen und ihre Motive erscheint sie besonders interessant. Weiter aber steht auch das Fragment Attische Grabreliefs I, 6, dieser Art nahe, und endlich wirkt der Stil weiter in einer der olympischen Figuren (Olympia III, Taf. XXX).

Sind, worum wir uns bemüht haben, einzelne Strömungen im Ausgang der archaischen Kunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis von Abhängigkeit und Verschiedenheit deutlicher geworden, hier jonisch-milesische Werke, denen sich samische des Pythagoras, andere eines unbekannten Meisters anschließen, dort stark von ihnen beeinflußt, aber eigene Ideen verwirklichend attische und äginetische, zuletzt von Myron überflügelt, wollen wir kurz an eine weitere Gruppe erinnern. Denn es ist interessant, die eigentümliche Stellung zu gewahren, welche die Gruppe der Tyrannenmörder zwischen jenen Schulen einnimmt. Es ist, als ob sich die Ziele beider in ihr mischen. Verbindet die reiche, aber etwas trockene Art ihrer anatomischen Darstellung sie mit der einen, so ist in ihren größeren massigen Formen, in der Vollsaftigkeit ihrer Körper, in einer gewissen Schwere das Jonische lebendig.

Erinnern wir uns an das Ziel, das diesen Abschnitt mit den beiden vorigen verbindet! Für „Perseus" wie für Kasseler Apoll ist Pythagoras wiederholt als Künstler ausgegeben worden[39]. Bestehen aber unsere Ausführungen zu Recht, dann ergibt sich auch die Unmöglichkeit, beide Werke irgendwie mit unserer Gruppe zu verbinden. Sie sind jünger und verwirklichen ganz andere neue künstlerische Ideen.

IV.

Die Bewegung, welche in der allgemeinen Geschichtswissenschaft nach so viel bloßem Wortstreit zur Inangriffnahme einer fruchtbaren Aufgabe, zur Untersuchung der verwendeten Begriffe und damit des Wesens der historisch-wissenschaftlichen Erklärung geführt hat, ist in der Wissenschaft von der Geschichte der antiken Kunst durchaus noch ohne jede Nachwirkung geblieben. Wären jene Anregungen befolgt, so würde ein großer Teil der heute über Zuweisungen an Meister und Schulen bestehenden Meinungsverschiedenheiten sich als bloßer Wortstreit entpuppen; zugleich aber möchte die ganze Fragestellung an Vertiefung gewinnen.

Wir können daher unsere Meinung über den zu vermutenden Meister im einen wie im anderen Falle nicht ähnlich kurz abgeben, wie das bisher geschehen ist, sondern müssen kurz skizzieren, was uns im allgemeinen mit einem solchen Urteil gesagt scheint, oder was wir wenigstens mit dem unseren zu sagen wünschen.

Bei der Unzulänglichkeit der literarischen Überlieferung nämlich verfährt die antike Kunstwissenschaft mit ihren Objecten nicht anders als die beschreibende Naturwissenschaft mit den ihren. So wie diese ihre Objecte rein aus sich selbst auf Grund ihrer morphologischen Merkmale zu ordnen und zu erklären sucht, so ist für uns die ursprünglich unübersehbar bunte Menge der antiken Kunstwerke eine nach und nach immer mehr geordnete Reihe geworden, in der das Ähnliche neben dem Ähnlichen steht und die Verschiedenheit der Formen, ganz im Allgemeinen gesprochen, auf eine zeitliche Folge innerlich causal verknüpfter Erscheinungen zurückgeführt wird. Hätten wir keinerlei aus der literarischen Überlieferung (im weitesten Sinne) hinzukommende Daten, so würde diese Morphologie ganz in sich selbst beruhen und auch verstanden werden können. Es wäre eine zwar zeitlich nirgends fixierbare, aber durchaus in sich sichere Stilgeschichte, deren Princip nicht weniger unanfechtbar und fruchtbar ist, als das irgend eines Teils der organischen und anorganischen Naturwissenschaften. Ist doch die Methode am Beginn hier wie dort die gleiche.

Eine Veränderung aber nicht nur, sondern auch eine ungeheure Bereicherung erfährt diese hier zuerst ganz abstract angesehene Aufgabe gegenüber jenen dadurch, daß es sich um Objecte der menschlichen Geschichte handelt; ja um Objecte gerade jenes Teils von ihr, der am meisten der naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit entzogen ist, weil er der schöpferischen Kraft des Individuums den größten Spielraum gewährt. Die ursprüngliche Aufgabe einer Morphologie der Stilformen wandelt sich in die einer Künstlergeschichte. Liegt diese für die Kunstgeschichte aller Zeiten als allgemeine Forderung ganz gleich, so erhält sie für die antike Kunst da und dort eine eigentümliche Compliciertheit, weil hier das Ergebnis der stilgeschichtlichen Arbeit an den Monumenten sich verknüpfen soll mit dem Wissen von der allgemeinen Entwickelung der antiken Geschichte nicht nur, sondern mit den Nachrichten über antike Künstler und ihre Werke im Besonderen.

Und hier nun entsteht ein in seinen Einwirkungen allenthalben fühlbarer Conflict. Scheint es, als sei zwischen den jenen Problemen der antiken Kunstgeschichte Nahestehenden im allgemeinen kaum ein Mißverständnis, so lange es sich um die bloße Anordnung der stilgeschichtlichen Formen nach ihren Relationen der Ähnlichkeit und der zeitlichen Folge handelt, oder als sei es möglich, vorhandene Meinungsverschiedenheiten wenigstens auf Grund eines allgemein anerkannten Princips zu lösen, ändert sich dieses Einverständnis, so bald es sich um die Zuteilung der Werke an einzelne, aus der Überlieferung bekannte Künstler und um die Reconstruction dieser Individualitäten und ihres „œuvre“ handelt. Hier wird nämlich in die Erklärung eine Potenz eingeführt, über deren, sei es bloß methodischen, sei es wirklich objectiven Charakter die Anschauungen nicht geklärt sind.

Die antiken Künstlergestalten unserer archäologischen Literatur sind nämlich eine eigentümliche Mischung von absolut geschichtlichen Tatsachen objectiver Art und bloß methodischer Construction. Der Anteil der zweiten aber ist bei dem Stand unseres derzeitigen Wissens weit größer, als jener ersten.

Objective Tatsachen sind jene Fälle, in denen ein Werk auf Grund literarisch gesicherter Combination mit einem historisch fixierbaren Meisternamen in Verbindung gebracht werden kann, wie dies zum Beispiel mit kaum mehr angefochtener Einheitlichkeit für die Tyrannenmörder, Myrons Diskobol und Marsyas, Polyklets Doryphoros und Diadumenos, den Hermes des Praxiteles geleistet worden ist. Diese objectiven Resultate werden gewissermaßen wie Meilensteine an den Weg der Formenentwickelung gestellt.

Aber es bleibt für sie nicht bei dieser gewissermaßen bloß formalen Rolle; sie werden wie Cristallisationscentren mit anziehender Kraft, und was sich um sie schart, das sind Werke, deren Stilverwandtschaft sozusagen entrissen werden soll der abstracten Welt und verwandelt werden soll in das lebendige Zeugnis eines individuellen menschlichen Künstlertums. Diesen Hauptfällen aber sind die anderen enge verwandt, in denen Werke, ohne daß sie genau literarisch fixiert werden könnten, doch deutlich als führende auftreten und andere in ihr Gefolge zwingen, ein Verhältnis, das z. B. in Puchsteins Studie über das griechische Kapitäl geschildert wird.

Aber sobald nun einmal in die ursprünglich scheinbar so gleichmäßig ruhig verlaufende Reihe der Gedanke individueller Künstlernaturen gebracht ist, verändert sich das ganze Bild, und die scheinbar objective, gesetzmäßige Folge will nun verstanden werden als die Geschichte einzelner voneinander lernend abhängiger, miteinander wetteifernder Künstlernaturen, und eine ursprünglich beinahe ruhend verstandene Gruppe ähnlichster Werke wird nun erfüllt mit dem Lebensstrom der Sieges- und Leidensgeschichte eines künstlerischen Temperaments, verstanden als Dokumente seiner Auseinandersetzung mit der sichtbaren Welt. Was man auch sagen mag über die nun drohenden Gefahren subjectiver Ausdeutung, so unendlich schwer sie auch zu erfüllen ist, die Forderung wird immer bestehen

bleiben: den Abschnitt einer stilgeschichtlichen Epoche sich zu deuten, mit allen Mitteln zu verklären, als den Werdegang des Genius und als ein Stück Menschentum im höchsten Sinne. Eben deswegen, weil die Geschichte niemals lebendig wird als bloßer Allgemeinfall der Erfüllung allgemeiner Gesetze, sondern menschlich erst werden kann, menschlich verstanden aus der individuellen Natur unseres eigenen willensfreien Ich.

Aber hier eben ist die Klippe, an der so viele Versuche der Schilderung antiker Künstlerpersönlichkeiten scheitern. Wenn nämlich die ursprüngliche, allein sichere Basis jener morphologisch enge verwandten Formen verlassen wird zuliebe einer weiten Ausdehnung des Begriffs der künstlerischen Persönlichkeit. Das früher einstimmig geübte Princip in der Aneinanderreihung der stilistischen Formen verwandelt sich nun in heftigen Streit, weil der eine die Grenzen der historischen Künstlerpersönlichkeit weiter steckt als der andere. Ist das Urteil einig darin, daß eine Gruppe von Werken stilistisch enge zusammenhänge, so trennen sich nun die Meinungen, weil jenem die vorhandenen Verschiedenheiten zu groß zu sein scheinen, um noch aus dem Wesen einer Künstlernatur verstanden werden zu können, während dieser gerade einen besonderen Reiz des Problems darin findet, aufzuzeigen, wie sie in dieser zusammenhängen.

Allein der Streit scheint schwieriger zu schlichten, als er es wirklich ist. Man muß sich nur erinnern, was der Ausgangspunkt des ganzen Verfahrens ist, eben jene Forderung, den Zusammenhang einer Gruppe von Werken durch die Schaffung eines Künstlernamens zu erklären, sie von anderen zu sondern, ihren Zusammenhang durch das Begreifen aus menschlicher Schaffenskraft verständlicher, reicher zu machen. Von dem Künstlernamen ist ja nur ein kleiner Teil objective Tatsache, sein Wesen ist ja nur Symbol zur lebendigen Zusammenfassung jener Reihe, im Sinne wissenschaftlicher Theorie. Wird aber die Künstlerpersönlichkeit so weit und reich vorgestellt, daß zu Verschiedenartiges in ihr gefaßt wird, so kann dies freilich aus menschlicher Erfahrung oder aus seltenen historischen Fällen begründet werden; aber der erklärende Zusammenhang, dem der höhere Begriff dienen wollte, geht wieder verloren, und die mühsam aus den Wolken auf die Erde gezogene Gestalt verflüchtigt sich wieder, kaum ward ihr ins Antlitz gesehen, wie Eurydikes Schatten.

Die auf Grund solch allgemein methodischer Erwägung erhobene Forderung der Beschränkung aber findet noch ihre Stütze in dem, was wir da und dort über die Entwickelung antiker Künstler sicher erkennen können. Man kann ja freilich sagen, daß, wenn aus Rembrandts Lebenswerk nur ein paar Bilder seiner ersten Epoche, und ein paar aus seiner letzten unsigniert und ohne literarische Nachricht auf uns gekommen wären, wir uns nie imstande sähen, deren Zusammenhang aus einem Künstler zu verstehen; daß man also aus einem derartigen, in seiner Analogie für die antike Kunst leicht vorauszusetzenden Fall Mut schöpfen müsse über die enge Grenze des unmittelbar Einleuchtenden hinauszugehen, und einer mehr intuitiven Erkenntnis da ihr Recht werden zu lassen, wo die Beweisbarkeit im Schulsinne versagt. Aber demgegenüber können wir doch an einigen Beispielen uns vergegenwärtigen, wie stetig, unaufhaltsam, aber unendlich vorsichtig sich die antike Kunst im Gegensatz zu der modernen entwickelte, in der die Mannigfaltigkeit der Probleme, der Spielraum für die Beeinflussung und für das eigentlich Launenhafte der Künstlerpersönlichkeit so viel größer, die Macht und der Umfang des in schulmäßiger Tradition Gelernten so viel kleiner ist wie in der Antike.

Man kann sich an dem einen Beispiel der gleichzeitigen äginetischen Giebel und der Concurrenzarbeiten (Furtwängler, Heiligtum der Aphaia, S. 353) klarmachen, wie stark die schulmäßige Tradition und der Stil einer Epoche über die vorwärtsdrängenden Individualitäten der einzelnen Künstler herrschte. Und in der Entwickelung des Werkes des Polyklet vom Doryphoros zum Diadumenos herrscht eine innere Folgerichtigkeit und beinahe mechanische Notwendigkeit, für die es in der Geschichte der modernen Kunst kaum eine Analogie geben dürfte. Deckt sich in diesen Beispielen der objective Befund so sehr mit der wissenschaftlich construierten Gruppe, so liegt dies eben an der richtigen Construction dieser letzten.

Zuletzt aber ist eines nicht zu vergessen. Es kann sich bei dem Aufbau einer solchen Meisterpersönlichkeit nie um die Behauptung einer abgeschlossenen, unveränderlichen, objectiven Wahrheit handeln, sondern eben nur um eine Formel als Symbol der vereinfachenden Beschreibung der Tatsachen. Irgend ein sicheres, neu hinzukommendes Datum kann diese ändern. Aber jedenfalls kann der Weg zum Begreifen einer complicierten Künstlerpersönlichkeit nur über den Versuch gehen, erst das Einfache und Klare nicht nur in ihr zu verbinden, sondern die ganzen Epochen erst einmal in den leitenden Kräften ihrer Gestaltung zu verstehen.

Suchen wir nun, von diesen allgemeinen Erörterungen, die manchem zu lang und überflüssig scheinen mögen, die Anwendung für unsere Auf-

gabe zu gewinnen. Da wir die Vermutung, „Perseus“ und Apollo gehörten dem Pythagoras an, schon oben abgelehnt haben, kann es sich zuerst nur um die andere Theorie handeln, die sie dem Myron zuweist.

Von Myron haben wir eine eng zusammenhängende Gruppe von Werken: den Kopf, der am schönsten in der Replik des Palazzo Riccardi [40]) wiedergegeben ist, den Hermes Ingenui (Furtwängler, Meisterwerke, S. 361, Fig. 48), den Diskobol (Brunn-Bruckmann 567), den bärtigen Kopf in St. Petersburg (Kieseritzky, Kat. der Ermitage 68; Furtwängler, Meisterwerke, S. 353, Fig. 46; oben Fig. 8—10), den der Villa Albani (Furtwängler a. a. O., Atlas, Taf. XX), den bärtigen Herakleskopf in London (Brunn-Bruckmann 568) und die Figur eines Herakles, welche die ausgezeichnete Statuette in England (Brunn-Bruckmann nº 570) wiedergibt, den Herakles Altemps (Kalkmann, Proportionen, 53. Berl. Winckelm.-Programm, Taf. I u. II). Endlich hat Furtwängler gesprächsweise den auf einer Korastatue des Conservatorenpalasts sitzenden Athenakopf (Arndt-Amelung, Einzelaufn. 449—451) mit Myron in Verbindung gebracht, eine Vermutung, die sich glänzend bestätigt hat, seit in dem Athenakopf in Dresden (Brunn-Bruckmann Taf. 591 mit Text von Treu) der Kopf der Athena der Marsyasgruppe erkannt ist.

Man sieht, eine reiche Reihe von Werken, die, so verschieden und individuell sie auch, unter sich verglichen, erscheinen, doch zusammengehalten werden durch die unverkennbaren Zeichen eines einheitlichen persönlichen Stils. Ausgangspunkt für die Construction der Reihe war der Diskobol. Heute wissen wir durch die Siegerliste von Oxyrrhynchos (Robert im Hermes XXXV, 1900, S. 141ff.), daß Myron noch eine Statue für einen Sieger arbeitete, der 448 siegte. Aber darüber scheint allgemeine Übereinstimmung zu bestehen, daß der Diskobol in die jüngste Periode des Meisters, in das Jahrzehnt 460/50, gehört. Der Kopf aber des Herakles Altemps besitzt dem Kopf des Diskobolen gegenüber noch eine merkwürdige innere Verfeinerung und eigentlich attische Liebenswürdigkeit, zugleich mit einer leise beginnenden größeren Weichheit in dem Vortrag der Formen. Gewiß gehört er in die letzte Zeit des Meisters. Auch noch in ihm ist die Abstammung von jenem älteren, herberen Ideal, das im Kopf Riccardi verwirklicht ist, deutlich.

Aber hier ist nun der Punkt, wo wir uns von der Anschauung Furtwänglers trennen. Ihm scheint der Kopf des Herakles Altemps so sehr in die Familie des Perseus und des Kasseler Apoll zu blicken, daß er diese beiden Werke und mit ihnen eine große Anzahl verwandter noch dem Lebenswerk des Myron anschließt. Wir aber glauben, daß andere, jüngere Künstler mit diesen auf den Plan getreten sind.

Erinnern wir uns noch einmal an den Weg, der von jenem noch so archaischen Kopf in Brescia, der allgemein in Myrons Anfang gesetzt wird, anhub und bis zum Diskobol und Herakles führte! Die Entwickelung ist ungeheuer, aber so stetig, daß ihr Ende noch mit ihrem Anfang verknüpft erscheint, denn in den so knapp geschnittenen, scharf umrissenen Köpfen der Spätzeit ist noch etwas von der alten Formenstrenge des Anfangs lebendig. Es scheint das wesentliche am Kopf sein knochenhafter Teil, und Haar, Muskeln und Weichteile sind wie eine ganz sparsam verwendete Bekleidung des inneren Gerüstes. Und hält man sich gar an den Diskobolen, so ist hier ja das äußerste, was der Meister an Verlebendigung der Form im Antlitz vermochte, gegeben.

Gleiche Bedingungen durch die stark bewegte Figur können wir für den sogenannten Perseus nicht voraussetzen. Und doch, wie viel fortgeschrittener ist hier die Beweglichkeit der Muskeln des Gesichts! Am Herakles Altemps besonders ist das Streben sichtbar, sie in einer höchst idealen Gesamtform und Einfachheit zusammenzuhalten und hier kommt eine ganz herrliche, feierliche Wirkung zustande, während am Diskobol bei aller Prägnanz der zur größten Energie herausgetriebenen Muskelpartien es doch immer ist, als seien sie innen wie mit eisernen Bändern gefesselt.

Dagegen welche lockere, beinahe malerische Behandlung am Perseus! Es ist, als hätten nun erst Stirne, Wange und Mund, jedes für sich, seine Beweglichkeit erhalten, eine gewisse, feine Nervosität, in der sich ja dann ein so eigenartiger Charakter offenbart. Den Herakles kann man verstehen als ein letztes Werk, voll von innerem Maß und wahrhaft aristokratischer Geschlossenheit, den Perseus in seinem ganzen jugendlichen Feuer als ein Jugendwerk eines neuen Künstlers, der freilich in engem Zusammenhang mit Myron stand, aber einen Teil jener großen Einfachheit und Ruhe preisgab, einem neuen lebhafteren Ideale zuliebe. Man könnte Lykios, den Sohn des Myron, sich gut als Fortsetzer und Neuerer zugleich denken. Führt doch von dem Perseus über den im Kopf ihm verwandten Sorrentiner Athleten (Kalkmann a. a. O., Taf. 3 u. Abb. S. 68) ein Weg zu dem Münchener Öleingießer.

Wir haben bei diesem Vergleich bisher keine Gelegenheit gehabt, den Kasseler Apoll mit heranzuziehen. Denn wirklich, er liegt in einer anderen Welt. Einzelheiten der Formen wie etwa der Schnitt des Mundes verbinden ihn mit dem Dis-

kobolen [41]), wie dann ja auch wieder der jüngere „Perseus“ in einer gewissen allgemeinen Anlage des Gesichts ihm ähnlich scheint. Allein wie nahe sind die Beziehungen durchweg unter den Werken einer Epoche dieser älteren griechischen Kunst, wo es ist, als stritten die großen Meister nebeneinander in einer Phalanx! Die Entscheidung, das Trennende liegt hier in der neuen Art der Anschauung, im großen Stil, aus dem der Apollo geschaffen ist.

Wie archaisch befangen hat Myron an allen den angeführten Werken das Haar gebildet: kleine Löckchen, zwar voll feiner Beobachtung wie ciseliert eingegraben, aber doch noch ganz ohne freie Beweglichkeit und Möglichkeit formaler Wirkung! Beim Apollo aber mit einem Male eine Behandlung aus dem Vollen, und eine Anordnung, die ohne Rest ihre decorative Absicht verwirklicht. Noch an jenen Athenaköpfen, die doch auch in die jüngste Zeit des Meisters gehören müssen, ist das Haar jeder Seite in ungeteilten Massen nach alter Art vom Scheitel zu den Schläfen geführt. Nichts darin von der feinen Beweglichkeit der einzelnen Locken wie am Apollo, die auch ganz der Sprödigkeit entrückt sind, mit der an dem zeitlich ja nicht sehr weit entfernten Bronzekopf von Chatsworth (Furtwängler, Intermezzi, Taf. 1 4) Haar wiedergegeben wird. Bei der Lockenpracht des Kasseler Kopfes kommt einem jene andere des Zeus von Olympia in den Sinn, auf die Rhetoren die bekannten homerischen Worte angewandt haben.

Wie im Haar befangene ältere Formen mit neuer Freiheit und größerem Sinn erfüllt sind, so ist auch das Gesicht und schließlich die charakteristische Haltung der Figur aus anderer Gesinnung componiert. In all den einzelnen Teilen, die wir im Beginn der Abhandlung analysiert haben, kommt ein bildhauerisches Vermögen der Gestaltung zum Ausdruck, das anders, als es bis auf diese Figur irgendwo geschehen ist, das Götterbild zum sichtbaren Ausdruck der hinter ihm stehenden poetischen Composition macht. Die anderen Apollofiguren, kaum ein Jahrzehnt von dieser entfernt, der im Palazzo Pitti, der pompejanische, ja auch der sogenannte vom Omphalos [42]) liegen gewissermaßen alle in einer Welt, sie sind Varianten von Athletenfiguren und werden zum Gott nur durch Attribut und Haartracht. Hier aber arbeitet ein Meister in den Formen des großen Stils und schafft ein göttliches Charakterbild, das erste in der griechischen Kunst, vielleicht auch das größte.

Hält man die oben nicht geleugnete Verwandtschaft des Kopfes mit sicheren myronischen Werken für groß genug, und menschlich eine Entwickelung eines Meisters in seinen letzten Jahren für möglich, wie die von den stark gebundenen Formen des Diskobolen zu den freien und ausdrucksfähigen des Apollo, so mag man, wenn auch alle Verbindungsglieder fehlen, Myron das Werk zuweisen. Das Bild des Meisters wird nicht klarer dadurch. Er hätte dann in seiner letzten Zeit im Stil einer neuen Epoche, die ihren Namen von einem anderen trägt, gearbeitet.

Frägt man, welchen künstlerischen Taten Phidias seinen alle anderen überstrahlenden Ruhm bei der Mitwelt verdankte, so muß man, vielleicht überrascht, gestehen: gewiß nicht Werken eigentlich plastischer Art, wie es Diskobol und Torso Valentini, jene jonisch-samischen Werke sind. Nicht nur kennen wir selbst nichts dergleichen von seiner Hand, die ganze phidiasische Epoche bringt nichts derart mehr hervor. Ja, es scheint auch, als klänge in den antiken Kunsturteilen, die jene älteren, reif archaischen Werke verherrlichen, ein ähnlicher Ton des Bedauerns heraus, der unserer modernen Kunsthistorie so geläufig ist, wenn sie über die Hochrenaissance zurückblickt auf Meister wie Piero della Francesca, Castagno, Uccello u. a.

Die Bedeutung des Phidias liegt in anderer Richtung. Es hat in allen Zeiten der Kunst zweierlei Arten von Begabung gegeben. Sozusagen Techniker in einem höheren Sinn, die an dem eigentlich Handwerklichen der Kunst, am Malerischen in der Malerei, am Constructiven in der Plastik stärker interessiert waren; und Idealisten, die in dem Streben nach Verwirklichung großer innerer Vorstellungen auf ihre Art Wege der Dichter gehen. Von den zweiten ist in der neueren Kunst vielleicht Feuerbach das tragischste Beispiel. Niemals wird ein Teil einseitig in seiner Art ein großes Kunstwerk hervorbringen. Aber nur in den ganz Großen vereinigen sich beide Weisen, sich gegenseitig durchdringend. In der nachantiken Kunst ist Michelangelo darin der Größte.

Phidias aber, nach Myron und Pythagoras, muß aufgetreten sein als Schöpfer einer neuen geistigen Art von Bildwerk. Denn die Reihe von Statuen, die, sei es ihm, sei es seiner Schule zugewiesen werden, sind hervorragend nicht als plastische Lösungen in der Art jener älteren Werke, sondern als geistige Compositionen. Freilich war der Künstler, wie es die Parthenonskulpturen zeigen, einer jener Großen, von denen wir vorhin gesprochen; aber er sucht niemals das plastische Problem als solches auf, wohl aber immer das große Ethos.

Vielleicht ist nun erst ganz verständlich, warum wir die Frage nach dem Künstler der Kasseler Figur so ernst nehmen. Diese ist der erste Repräsentant der neuen großen Gesinnung und des großen Stils.

Aber außer diesen allgemeinen Erwägungen, die mehr anzuregen als zu überzeugen vermögen, bestehen mehr bestimmte Anhaltspunkte, das Werk in die Frühzeit des Phidias zu verweisen [43]).

Als der Abguß F in München aufgestellt wurde, fühlte sich ein Kenner davor an nichts so sehr erinnert, als an den Kopf der Athena Lemnia [44]). Bei dem nachprüfenden Vergleich zeigte sich, wie richtig dieser Gedanke war. In beiden Fällen eine Anlage des Gesichts im länglichen Schnitt, wo dem zartwangigen Untergesicht die kantige Stirne übergelagert ist, ein ähnlicher Schnitt des Mundes, der Nase usw., und schließlich ist auch an der Lemnia das Haar von einer Erfindung und Beweglichkeit, die nur in dem Apollokopf eine Parallele findet. Allein, was man so oft versucht hat, zu definieren, der außerordentlich individuelle Charakter der Athena Lemnia ist so stark, daß kein anderes Werk im Vergleich ihr ganz nahe kommen kann.

Von der Athena Parthenos des Phidias haben wir in der Gemme des Künstlers Aspasios (Furtwängler, Gemmen, Taf. 51, 16; hier Fig. 24) eine Nachbildung, die an Authenticität die bekannten, unter sich so sehr verschiedenen Marmorkopien übertrifft. Nicht nur ist sie ihrer Natur nach intact und dadurch ein sicherer Interpret als jene, ihr Bild ist auch reicher und glänzender, im Ausdruck jenen unendlich überlegen. Sie geht gewiß auf die intimste Kenntnis des Künstlers von der berühmten Figur zurück. Was nun beinahe erstaunlich ist, das ist ihre schlagende Ähnlichkeit mit der Profilansicht unseres Kopfes. Deckt man den Helm, so scheint es beinahe, als gäbe sie jenen selbst wieder. Die Stellung der Augen, Nase, Mund, Kinn, zuletzt das reiche Haar, — kaum ist eine Nuance von Unterschied zu gewahren, und das Ganze mündet in die gleiche erhabene Wirkung. Sind sich doch beide Gottheiten im Wesen so nah verwandt. Nur ist das Gesicht der schönen Göttin weicher und voller gebildet. Gewahrt man aber die nahe Verwandtschaft der Parthenos und Lemnia zum Kasseler Apoll, dann erklären sich auch die Züge eigentümlicher Strenge an ihnen. Es erhebt sich dann freilich die Frage nach dem Verhältnis, in dem der, wie uns scheint, so enge mit dem strengen Stil der Übergangszeit zusammenhängende Künstler zu den Parthenonsculpturen steht.

L. Curtius.



Fig. 24. Gemme des Aspasios

Anmerkungen.

[1]) Siehe das Replikenverzeichnis bei Furtwängler, Meisterwerke, S. 371 Anm. 1. Dazu die ausdrucksvolle Wiederholung der Glyptothek Ny-Carlsberg, Billedtavler V, 62, früher bei H. v. Keudell. Bei Lermann, Altgriechische Plastik, S. 148, ist ein Apollokopf im Louvre, n° 1279, „als nächster, wenn auch jüngerer Verwandter des Kasseler Apollon" angeführt. Das Stück ist auf Grund der Kataloge nicht zu identificieren, wahrscheinlich ist es das von Furtwängler a. a. O. unter 5 angeführte. Sich die ganze Statue zu vergegenwärtigen, bietet ein Hilfsmittel die Abbildung nach dem Straßburger Abguß bei Michaelis, Straßburger Antiken, Fig. 27. Studniczka, Kalamis, Taf. 9.

Die im Abguß benutzten, im Text citierten Exemplare sind der Kopf der Kasseler Statue, Michaelis a. a. O. (K), jener der Sammlung Barracco, Collection Barracco XXXIV, Furtwängler, Meisterwerke, S. 377, Fig. 53 (B), ein anderer früher von Barracco, dann von Brunn besessener, jetzt in Ny-Carlsberg befindlicher, Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg, Pl. 34, Billedtavler V, 61 (C), der neue Florentiner (F).

[2]) Eines der am besten erhaltenen Beispiele von Resten bemalter Augen ist an dem herbschönen Athenakopf von Brescia, Arndt-Amelung, Einzelaufn. 194 6, Furtwängler, Meisterwerke S. 125 (sehr zerstörte Wiederholung im röm. Thermenmuseum?), noch zu sehen. Hier erscheint, nachdem der vielleicht helle deckende Ton geschwunden ist, der Augapfel wie weiß ausgespart inmitten der dunkleren Sklera. — Für Rot als Untergrund von Gold im Haar sei aufmerksam gemacht auf ein zartes Marmorköpfchen eines kleinen Mädchens, leichte Originalarbeit aus praxitelischem Kreis, in Privatbesitz in München. Das Haar der „Melonenfrisur" ist ganz mit einem feinen Bordeauxrot getränkt. Der Finder teilte mit, er habe es zu unvorsichtig gereinigt, und da sei alles Gold im Haar, das er für dauerhafter hielt, weggegangen.

[3]) Die Varianten der Zopftracht sind zahlreicher, als bisher festgestellt ist. Man hat sie nicht immer deutlich

auseinander gehalten. Die Zopftracht so, wie sie Schreiber, Athen. Mitt. 1883, VIII, 247 ff., zum Ausgang seiner Untersuchung genommen hat, also zwei Zöpfe, von denen jeder hinter den Ohren ansetzt, die sich dann am Hinterkopf kreuzen und vorne über der Stirne verknüpft sind, liegt in zwei Beispielen vor, dem Bronzekopf aus Herculaneum, Brunn-Bruckmann 506, und dem sogen. Apollo Stroganoff, Mon. dell. Inst. X, 7; Schreiber a. a. O., S. 254. Dieser Anordnung ähnlich ist jene andere des Kopfes des Wagenlenkers im Conservatorenpalast, Bull. com. XVI, 1888, Tav. XV, XVI, und des sogen. Omphalos apollon, Mon. et. Mém. Piot. I, 1894, Pl. IX. Hier wird eine Flechte vom rechten Ohr her, die andere von den Strähnen links unterhalb des Wirbels hergeleitet; beide vereinigen sich im Knoten über der Stirn ohne Kreuzung. Anders wieder verhält es sich am Kopf des Knappen vom aeginetischen Ostgiebel, Furtwängler, Heiligtum der Aphaia, S. 248, und an dem bärtigen Götterkopf im Mus. Chiaramonti: Amelung 287 A* (wo der Kopist gegen Amelung im Recht bleibt). Zwei dicke Zöpfe haben hier ihren gemeinsamen Ansatz oberhalb der Nackenmitte und sind, rasch dünner werdend, über die Ohren hinweggeführt. Dieser Anordnung ist verwandt jene des Kopfes, der dem Orest und Elektrakopf zugrunde liegt: Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek, S. 61 n° 55. Das Haar ist hier in einer Art Nest im Nacken zusammengefaßt und schließlich zusammengeflochten. Der Zopf aber teilt sich gleich wieder, und es führt dann an jeder Seite zum Ohr wieder ein kurzer Zopf, windet sich zuletzt noch um den Reif und löst sich dann in die auf diesem liegenden Löckchen auf. In der Beschreibung der Glyptothek a. a. O. ist die Tracht nicht ganz richtig erklärt. Die Elektra gibt mit den anderen Wiederholungen Übereinstimmendes bis auf den römisch hinzugefügten Nackenschopf. An dem bärtigen Hermenkopf endlich: Brit. Mus. Catal. Sculpt. III, 1609, und seiner Wiederholung in Neapel sind die von den Ohren hergeleiteten Zöpfe mit dem heraufgestrichenen Nackenhaar über der Nackenmitte in einen Knoten verflochten. Die Beispiele lassen sich leicht mehren. Hier sind nur solche gewählt. die am Abguß oder Original nachgeprüft werden konnten.

[4]) Dies erklärt sich auch durch einen Unterschied in den Maßen. Die Entfernung vom Mundwinkel zu dem entsprechenden inneren Augenwinkel beträgt an B 81 mm, an F 78. Aber dies ist nur ein kleiner Teil der Verschiedenheit. Die übrigen Maße sind hier wie dort gleich. Das Wesentliche liegt in der verschiedenen Gesamtauffassung, die sich nicht zahlenmäßig feststellen läßt.

[5]) Jahrb. d. Inst. XIX, 1904, S. 63 f.; diese Texte, n° 567, S. 4; B. Graef in Strena Helbig. S. 103.

[6]) Furtwängler, Bronzen von Olympia, S. 9. Intermezzi, S. 5.

[7]) In den Aufnahmen unserer Tafeln kommt dies Verhältnis noch stärker zum Wort, als es der Wirklichkeit entspricht. Denn L wird in seiner Wirkung durch die Sinterflecken etwas beeinträchtigt und O sitzt mit einer falschen Haltung nach rückwärts zurück auf dem Postament auf. Man muß ihm zur richtigen Beurteilung die Stellung von L geben, wie dies an dem diesen Ausführungen zugrunde liegenden Abguß in München geschehen ist.

[8]) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe, Taf. II, 12. Percy Gardner, Types Pl. XII, 45. Head-Svoronos, Historia numm. I, S. 302, πίν. 19, 4. Hill, historical Greek coins, S. 149 n° 89.

[9]) Selbst wenn die Mütze der Köpfe zu dem Perseushelm zu ergänzen oder damit verwandt wäre, ist die Bezeichnung als Perseus noch nicht gesichert. Denn jener Helm ist nicht Abzeichen des Perseus allein Als ältestes Beispiel trägt nämlich der Paris des unteritalischen Kraters in Paris, Mon. dell. Inst. IV, 18, Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei I, Text S. 301, einen ähnlichen Helm. Dieser ist wohl in getriebener Arbeit mit einem Greif verziert zu denken, zu dem der Zackenkamm des Helms wie der große Flügel gehören. Dieser Greifenhelm war die Ausgangsform für andere Bildungen, wo Zackenkamm und Flügel zusammen oder einzeln vorkommen, so z. B. bei dem Achilleshelm der Nereide: Heydemann, Nereiden mit den Waffen des Achill, Taf. III, bei den Korybanten der Ruveser Amphora: Mon. dell. Inst. II, 31, dem Achilles der Amazonenvase: Mon. X, XXVIII. Auf solche Vorbilder geht dann der Helm der Roma zurück, in dem sich die ursprünglichen Bestandteile bald mehr, bald weniger deutlich erkennen lassen. Vgl. Catal. coins Brit. Mus. Macedonia, S. 18 f., Head, guide to the coins, pl. 44, 2 ff., 57, 3 ff., usw. und besonders Häberlin in Corolla Numismatica, S. 146 ff., Taf. VI VII.

[10]) Auch die Kappe der erwähnten Kyzikener a. a. O., III, 24, 25, gehört dahin, abgesehen davon, daß ihr die Schuppen fehlen; sie zeigt im Nacken einen deutlich umgebogenen Rand, ist also aus Metall oder Leder zu denken.

[11]) Vielleicht sind die Flügel der Kappe auch nicht die mächtig ausgespreizten, idealen, tätigen der Perseus- und Hermesdarstellungen, sondern matte, zusammengeklappte eines toten Gefieders. Weniger deswegen, weil man in jenem Fall erwarten sollte, daß sie jedesmal gesondert gearbeitet und eingesetzt waren, wie das nur bei dem rechten von L der Fall ist, sondern, wie schwache, langlinige Spuren an dem rechten von L und der erhaltene Rest des linken von O zeigen, es war hier nicht erst ein kurzer unterer flaumfedriger Teil, sondern gleich lange Schwungfedern gegeben. Hierzu stimmt auch der Zustand an O. Hier ist an dem linken Flügel die schmale obere Fläche vorne nicht Bruchfläche, sondern ursprünglicher Zustand, der weitere Verlauf aber Bruch. Auch das rechte Flügelende ist oben glatt, nicht Bruch. Auch technisch sind hohe Flügel kaum möglich hier, denn die Bruchkanten sind höchstens 3 mm breit. Damit ist wohl sicher, daß wenigstens O keine hochaufstehenden Flügel aufwies. — An O befindet sich hinter dem linken Flügel ein kleines roh gebohrtes Loch mit einem Rest eines Eisenstifts, zwei größere roh gebohrte in der flachen Vertiefung am rechten Flügel, ein anderes beim Wirbel. Diese scheinen mir nicht antik.

[12]) Z. B. Furtwängler, Gemmen I, XXV, 33, XXVI, 19.

[13]) Perseus, eine Vermutung von Franz Studniczka zum Winckelmannsfeste 1902.

[14]) Die Regel, für zum Einsetzen gearbeitete Köpfe Gewandfiguren vorauszusetzen, ist aus der durch zahllose Fälle zu belegenden antiken Praxis geschöpft. Allein diese gilt nicht ganz ausnahmslos. Als Gegenbeispiele siehe den Torso im Thermenmuseum: Mariani in Mon. ant. Lincei VII, 1897, Tav. XII, die römische Porträtstatue in der Galleria lapidaria: Amelung, Sculpt. d. vat. Mus., Taf. 22, 60, den Dionysos ebenda Taf. 25, 95. Daß es sich in solchen Fällen nur um Reparaturen handle, scheint mir nicht sicher auszumachen.

[15]) Sucht man sich die Stellung der Figur klar zu machen, so ergibt sich vielleicht auch eine Deutung für die Bruchflächen auf dem Oberhaupt beider Kopien. Man könnte sie sehr leicht verstehen als erfolgt durch den Wegbruch der zum erhobenen rechten Arm führenden Stützen. Diese mußten ja auch nicht genau an der gleichen Stelle gesessen haben. — Besonders an O ist die Muskulatur des Halses nach allen Seiten so straff und angestrengt, daß mir scheint, es müsse auch die linke Körperseite bewegt gewesen sein. Nimmt man hinzu, daß der Blick der Augen deutlich sein Ziel links unten sucht, so gewinnt die Vermutung eine gewisse Wahrscheinlichkeit, der Kopf gehöre zu einem Helden einer Kampfgruppe.

[16]) H. Lechat, Pythagoras de Rhégion, annales de l'université de Lyon, nouv. sér. II, fasc. 14.

[17]) J. Sieveking hat diesen Sachverhalt zuerst erkannt. Nach neuer Untersuchung des Originals Riccardi kann ich bestätigen, daß die linke Hälfte der Büste mit dem Schwertband modern ist (siehe Furtwängler, Meisterwerke, S. 339, Anm. 1). Es scheint mir aber auch der Beachtung wert, daß der Kopf in einer recht lahmen flauen Bewegung des Halses auf dem antiken Brustteil sitzt. Das Gewand auf der linken Schulter ist von sehr flacher, allgemeiner Erfindung, die gar nicht zu dem großen einfachen Stil des Kopfes selbst passt; es liegt häßlich und ungefühlt an dem Halse an. Ich möchte es zusammen mit dem charakterlosen Büstenteil lieber für eine römische Zurechtmachung halten. Wie um die Schultern gelegtes Gewand, freilich von feinerem Stoff, in noch etwas jüngerer Zeit aussieht, kann man an dem stehenden Anakreon Borghese-Jacobsen (Glyptothèque Ny-Carlsberg, pl. 26, Seemann-Winter, Kunstgeschichte in Bildern I, 42, 2) sehen. — Daß auch der sogenannte Hermes Chinnery in London (Catal. of sculpt. III, 1603, pl. V, fig. I, 224) nur eine Wiederholung des Kopfes Riccardi ist, habe ich früher (antike Herme, Münch. Diss., S. 29, II) ausgesprochen.

[18]) Dies überraschende Ergebnis hat, die Skizze bei Lechat, Pythagoras, Fig. 17 18, S. 113, an den Abgüssen weiter verfolgend, Max Fischer bei Gelegenheit von Münchener archäologischen Seminarübungen festgestellt. Das Resultat ist dann wiederholt von anderen nachgeprüft und als richtig befunden worden. Am Petersburger Kopf ist, wie auch aus der Abb. 46 bei Furtwängler, Meisterwerke deutlich ist, der oberste Teil der Schädelkappe modern. Natürlich scheidet dieser beim Vergleich aus. — Um das Verhältnis des Kopfes aus Perinth zu dem in Petersburg zu verstehen, ist folgendes zu erwägen. Der Kopf in Petersburg — die halbe Nase und ein Teil des rechten Ohrs sind ergänzt — ist eine in allen Stücken ausgezeichnet gearbeitete Kopie. Das wird neben dem Perinther Kopf erst recht klar. Die außerordentlich subtile Arbeit des Haars mit der Fülle individuellen Details, die ruhige, flächige Behandlung der einzelnen Partien, der einfache, edle Ausdruck des Ganzen berechtigen uns, in dem Werk eine zuverlässige, ungetrübte Wiedergabe einer einheitlichen alten Schöpfung zu sehen. Sehr merkwürdig aber und bei der Ruhe des Antlitzes kunstgeschichtlich äußerst interessant: der Kopf gehörte zu einer sehr bewegten Figur. Er ist nicht nur energisch nach links gewandt, sondern unterhalb des Schädels hinten drückt sich der Kapuzenmuskel rechts so stark und im Gegensatz zu dem linken, ruhig abwärts führenden heraus, wie dies nur bei sehr lebhafter Stellung mit zurückgedrehter Schulter möglich ist. Die Drehung des Kopfes auf seinem Hals ist auch noch deutlich in der Haarpartie hinten durchgeführt. Die Fläche ist hier eigentümlich verschoben, eben jener Bewegung des Kapuzenmuskels folgend, wie ja dann auch die Hinterpartie des Schädels aus der Stellung des Kopfes heraus durchaus unsymmetrisch angelegt ist. Das alles ist voller charakteristischer Schönheit. — Für den Kopf aus Perinth hingegen scheint es mir sicher, daß er von vornherein als unbärtig gearbeitet war. Eine nachträgliche Rasur des ganzen Bartes oder eines Teils, etwa aus Mangel an Stein oder infolge von Verhauen anzunehmen, nachdem der Kopf zuerst als vollständige bärtige Kopie wie der Petersburger gearbeitet war, ist unmöglich. Durch eine vorauszusetzende Abarbeitung könnte nie mehr der gleichmäßige Flächenzustand der unteren Gesichtspartie hergestellt werden. Weiter aber ist bedeutsam die Feststellung, daß der Kopf auf einer ganz anders bewegten Figur saß als der Petersburger. Einmal ist er, wie das auch Herrmann a. a. O. festgestellt hat, im Gegensatz zu jenem nicht nach links, sondern ein wenig nach rechts gedreht; und weiter gehörte er, nach seinem eben so weit wie am Petersburger erhaltenen Halsstück zu urteilen, nicht zu einer bewegten, sondern zu einer ruhig stehenden Figur. Es ist auch deutlich wahrzunehmen, daß dem Kopisten eben jene schöne, mit der Form gehende Partie des Haars am Schädel hinten bei der veränderten Kopfhaltung einigermaßen Beschwer gemacht hat. Er kopiert auch hier noch deutlich Löckchen für Löckchen, aber so weit seine Arbeit erhalten ist, erscheint sie gegenüber der übrigen verflaut und verzogen. — Ein neuer Fall von Verbindung ursprünglich nicht zusammengehöriger Teile zu neuem Ganzen. Setzt man für dieses, wozu der erhaltene Hals eine gewisse Anweisung gibt, einen einfach bewegten Körper voraus, wird man vielleicht verstehen können, warum auf diesen ein unbärtiger Kopf gesetzt wurde. Es sollte ein neues Siegerbild entstehen in der Tendenz berühmter Vorbilder vielleicht des argivischen Kreises. Dazu gehörte eben die Unbärtigkeit, wenn man nicht von vornherein unrecht tut, einem provincialen Kopisten der Kaiserzeit so ernste künstlerische Ziele zuzuschreiben!

[19]) Nach gütiger Mitteilung von Stavropoulos stammen sie noch aus der Zeit vor den französischen Ausgrabungen. Über ihre Herkunft ist nichts bekannt, aber es dürfte kaum zweifelhaft sein, daß sie aus Delos stammen. Für die Erlaubnis, sie zu untersuchen und zu veröffentlichen, wie für die liebenswürdigste delische Gastfreundschaft habe ich M. Holleaux wie dem so verdienten Ephoros von Mykonos, Herrn H. Stavropoulos, herzlich zu danken.

[20]) Parischer Marmor. Höhe 0,78 m.

[21]) Über die Stellung dieser siehe Athen. Mitt. 1905, S. 381, Anm. 1.

[22]) Heiligtum der Aphaia, S. 351.

[23]) Die Erklärung des Motivs der Figur (Athen. Mitt. XXV, 1900, S. 387) scheint mir nicht glücklich. Die Hand, auf der linken Schulter so breit und flach aufliegend, rühre von einem stürzenden Gegner her. Das ist kaum glaublich. Ein solcher könnte höchstens von unten her den Oberarm fassen, wie Aigisth Mon. VIII, XV, Penthesilea, Furtwängler-Reichhold, Taf. 6, oder von oben den Unterarm, wie Ant. Denkm. II, 15, 4. Die Hand bedeutet das Festhalten eines Fliehenden oder Ausweichenden. So wird Dolon festgehalten (Mon. II, X A), Paris (Gerhard, Auserl. Vasenbilder CLXXIV), der Dreifußräuber (ebenda, II, CXXVI). In diesem letzten Bild möchte ich gerne die Erklärung der Figur finden, machte mich nicht bei dieser Gelegenheit Fr. Hauser auf ihren merkwürdig tierisch breiten Halsansatz aufmerksam.

[24]) Ein Torso vom Ptoion im Museum von Theben, von einer ruhig stehenden Figur, kommt ihm sehr nahe, ist aber etwas älter.

[25]) Siehe über dessen Compositionsart Text zu Taf. 567, S. 8. — Das Motiv als solches am deutlichsten vorbereitet auf der Kerkyonmetope des Theseions. Brunn-Bruckmann 153, Sauer, Theseion Taf. V, Nord III.)

[26]) Erwähnt von Kalkmann, Jahrb. VII, 1892, S. 132.

[27]) Die photographischen Aufnahmen täuschen etwas, weil der Torso nicht gerade, sondern ein wenig zurückgeneigt steht.

[28]) Man möchte gerne ihr Verhältnis zu dem Apoll des Kanachos in Didyma bestimmen, wenn nur das neugefundene Relief aus Milet (Berliner Sitzungsberichte 1904, I, S. 797) nicht gar so erbärmlich wäre. Geht auf der Figur dort die schräge Begrenzung der oberen Bauchpartie gegen die Brust auf das Original zurück, dann müßte dessen Stil wesentlich archaischer gewesen sein. Allein mit dieser jämmerlichen Stümperei ist nicht weiter zu kommen.

Kekule von Stradonitz erläutert das Relief durch die Pariser Bronze, ohne auf Furtwängler, Meisterwerke, S. 718 Anm. 1, Rücksicht zu nehmen.

[29]) Die untere Partie des Marmors erscheint schöner bei Lechat, Fig. 16; unsere Aufnahme, Fig. 20, gibt im Oberkörper mehr Relief und ist daher nicht überflüssig.

[30]) Siehe auch Gaz. arch. XIII, 1888, p. 291, Anm. 9, und Reinach, Rép. stat. II, 544.

[31]) Zuerst von Furtwängler, Meisterwerke, S. 346, dann Sauer, Theseion, S. 222. Die zwar aus Stücken zusammengesetzte, aber im Stil recht gute Wiederholung dieser Figur im Antiquarium des römischen Orto botanico ist in S. Reinachs répert. stat. III, 152, 7, noch mit dem jetzt abgenommenen, nicht zugehörigen hellenistischen Kopf im Umriß abgebildet. Auf sie machen Amelung, Moderner Cicerone I, S. 422, und Studniczka, Neue Jahrbücher 1906, I, S. 549, aufmerksam. Die Löcher erklärt Amelung richtiger.

[32]) Siehe zu ihm Furtwängler, Heiligtum der Aphaia, S. 342.

[33]) Daher scheint mir die Beziehung der äginetischen Kunst zur samischen des Pythagoras nicht so nahe, als Furtwängler, Heiligt. d. Aphaia, S. 342, 506 usw., sie geschildert hat. Der Ausgangspunkt war für beide Schulen der gleiche: jonische Werke der Art wie der Pariser Torso. Aber dann verwirklichen sich verschiedene Bildnerideen und die Ägineten stehen attischen näher.

[34]) Meisterwerke, S. 346. Das klar bestimmte Bild ist dann durch eine Reihe weiterer Zuweisungen in Intermezzi, S. 12 Anm., wieder undeutlich geworden.

[35]) Die sorgfältige Behandlung dieser ist der bessere Teil in Lechats Buch.

[36]) Für die Beantwortung der Frage nach dem Meister des Wagenlenkers von Delphi aus seiner künstlerischen Eigenart heraus liegt die Hauptschwierigkeit in der conventionellen Aufgabe der Figur, die dem Künstler nicht erlaubte, zu zeigen, was er in der Darstellung der Bewegung vermochte. Und was er im Nackten leistete, ist uns einstweilen unbekannt. Gewiß passen auf die Füße die Worte: ›nervos et venas expressit‹. Aber vergleicht man sie und den Arm mit äginetischen Fragmenten wie Heiligtum der Aphaia, Taf. 85, 98, 125, oder gar mit Fragmenten aus dem Perserschutt, so gewahrt man doch, daß sie Durchschnittsleistungen sind einer Zeit von freilich enormem künstlerischen Vermögen. Ihr Meister muß berühmt gewesen sein. Der Erbacher und Londoner Kopf (Anthes in Festschrift für Overbeck, S. 79 Taf. IV. S. Reinach, Gaz. des Beaux-Arts 1898, II, p. 424; Studniczka, Jahrb. XXII, 1907, S. 137 und Beil.) sind Copien nach einem auf ihn zurückzuführenden Werk. Der Kopf der Münzen von Gela, Gardner, Types VI, 11 = Head, coins of the ancients, p. 16, 24, steht diesem sehr nahe. Aber der Kopf des Wagenlenkers und diese ihm verwandten Werke mit dem Kopf Riccardi, dem Petersburger Bärtigen, gar dem Kopf des Diskobolen Lancelotti verglichen, erscheinen in ihrer Structur, in der Durcharbeitung der Einzelteile, im Ausdruck doch wesentlich befangener, allgemeiner, mehr in der Richtung auf eine neue harmonische Schönheit, was Studniczka a. a. O. richtig betont. Die Spuren eines großen Neuerers und Naturalisten möchte man nicht aus ihnen lesen. Zu unseren jonischen Torsen gehörige Köpfe müssen doch wohl anders ausgesehen haben. Siehe Brunn-Bruckmann Taf. 541, unten S. 20. Der Versuch Mahlers, Österr. Jahresh. 1900, III, S. 142, scheint mir gänzlich abzuweisen. Siehe die lehrreiche Zusammenstellung bei Studniczka a. a. O., dem ich auch in der Formulierung des stilistischen Problems a. a. O., S. 137, zustimme. Furtwängler schwankte bis zuletzt. Siehe München. Sitzungsber. 1907, S. 160 u. 376. Später noch mündlich: ›Pythagoras ganz undenkbar.‹

[37]) Freilich, je mehr man sich antike Kunsturteile, wie jenes bei Diog. Laert VIII, 47 . . . . . . πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι überlegt, desto weiter entrückt die Hoffnung, eine in modernem Sinne individuelle Charakterisierung aus ihnen zu gewinnen. Das ist eine etwas herbe Einsicht, die aus den klaren Darlegungen von Jolles, Vitruvs Ästhetik zu gewinnen ist. Zur obigen Stelle siehe Jolles, S. 92.

[38]) Am ausführlichsten behandelt bei Lechat a. a. O., p. 57 ff. Durch den von Furtwängler, Intermezzi, S. 12, Anm. 2, empfohlenen Einfall verleitet, hat der Verfasser seine fatale ›restauration théoretique‹ Fig. 13 ausgeheckt. Daß doch mit dieser die Erklärung des Torsos als Philoktet des Pythagoras ad absurdum geführt wäre! — Für die Erklärungsversuche der Figur ist die falsche Aufstellung des Abgusses (Lechat, Fig. 7—10) auf der Basis verhängnisvoll geworden. Die erhaltenen Reste unter den Knieen fordern deutlich eine Stellung der Beine, die das eigentümliche Überneigen des Körpers nach vorn aufhebt. Es muß vielmehr der Winkel der Kniee vorspringen. Siehe Jahrb. II, 1887, S. 101, Anm. 24; X, 1895, S. 189, Anm. 12. — Für eine Veranschaulichung des Pankratiasten des Pythagoras ist die Agaklesstele (Lechat a. a. O., p. 22. Benndorf, Anz. Wien. Akad. 1886, n° XXII. Att. Grabrel. CLXXXIII, 927) wenig geeignet. Von dem jüngeren Stil abgesehen, hat das Motiv der Stele nur in der Profilansicht des Reliefs seine Richtigkeit.

[39]) Siehe die Übersicht über die Fülle sich kreuzender Vorschläge bei Lechat, Pythagoras, p. 94 ff., Studniczka, Kalamis, S. 67; Duhn, Athen. Mitt., 1906, XXXI, 429. Wir haben mit Absicht die Köpfe des Pollux und des Boboli-Athleten aus der Behandlung ausgeschieden. Denn einmal ist die Zugehörigkeit zu ihren Torsen nicht ganz sicher, wenn auch sehr wahrscheinlich. Weiter ist der Erhaltungszustand beider nicht so gut, daß sie als authentische Zeugnisse zu verwerten wären.

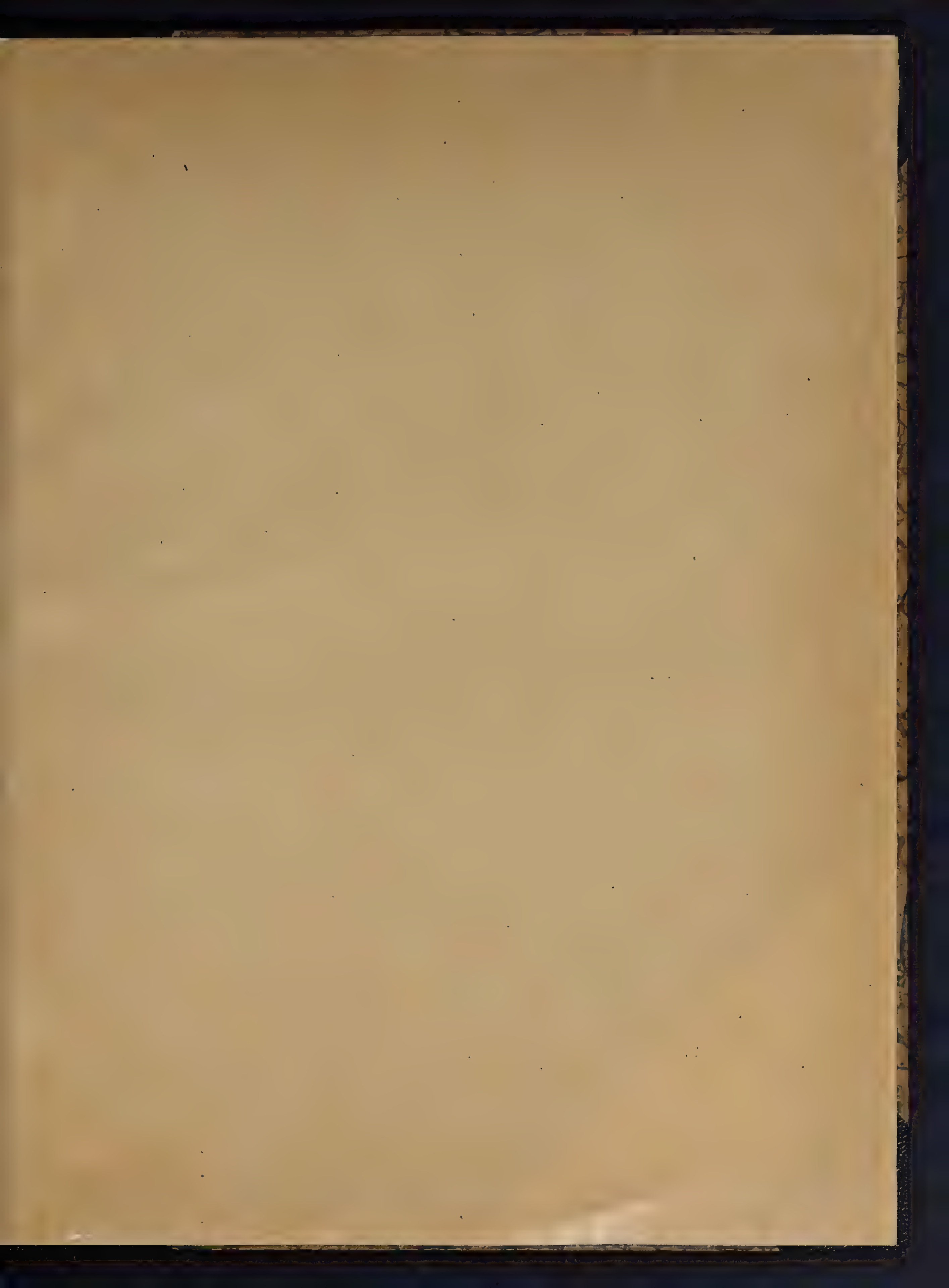
[40]) Siehe oben S. 8 (in Kap. III) und Anm. 17.

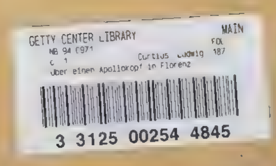
[41]) Siehe Studniczka in Kalamis, Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss., S. 68.

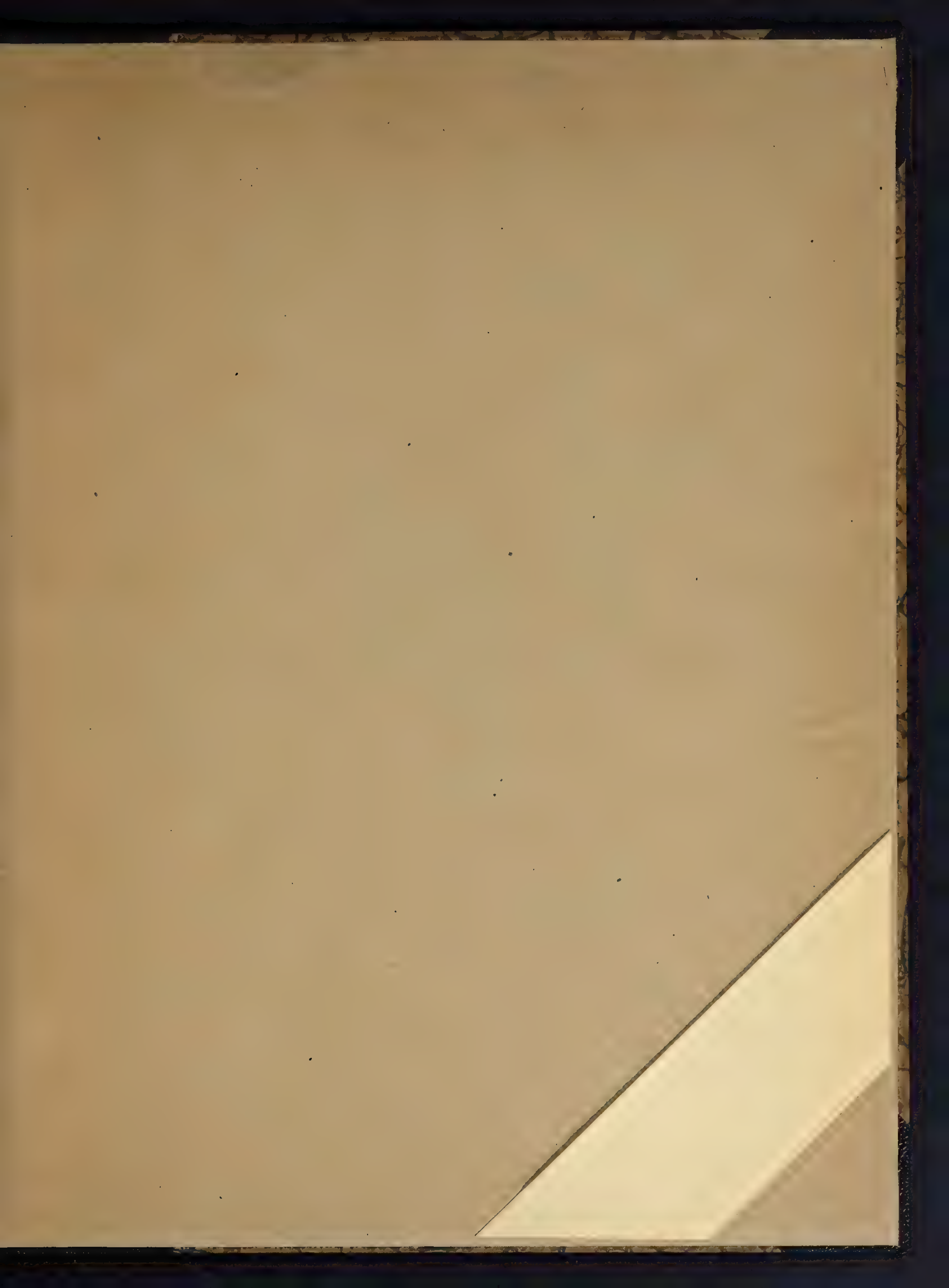
[42]) Siehe den durchgeführten Vergleich bei Furtwängler, Intermezzi, S. 7.

[43]) Dieser Gedanke ist nicht neu, sondern auch schon von anderen empfohlen, wenn auch nicht ausführlich begründet worden. Siehe P. Arndt, Brunn-Bruckmann Text zu 517, meine antike Herme, Diss. S. 29. 1. — Als phidiasisch, in die Nähe des Kasseler Apoll gehörig, sind verschiedene Werke angesprochen worden, wie der Kopf in Mantua, Arndt-Amelung, Einzelaufn. n° 12, 13, das Fragment im Giard. Torrigiani in Florenz ebenda n° 320—22. Aber diese Vermutungen zu besprechen, fehlt es noch an ausführlichen Photographien und Abgüssen. — Hier kam es uns im wesentlichen auf die Schilderung der leitenden Ideen an.

[44]) Über das Verhältnis von Athena Lemnia zum Thermenapoll urteilt treffend Studniczka, Kalamis, S. 97 u. Taf. 12.




GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
FOL
NB 94 C971
Curtius Ludwig 187
c. 1
Uber einen Apollokopf in Florenz
3 3125 00254 4845





LUDWIG CURTIUS / ARCHAISCHER STIL

Das Wort archaisch ist durch Winckelmann aus der antiken in die moderne Kunstgeschichte übergegangen. Aber nicht das Wort allein, sondern auch ein mit ihm verbundenes Gefühls- und Werturteil. Bezeichnet es ursprünglich nichts weiter wie „alt“, also eine objektive Datierung, so erhält es aus dem Bewußtsein der Distanz einer jüngeren Epoche zu der älteren den Unterton von älter, kostbarer, edler, kraftvoller, reiner, einen romantisch sentimentalen Sinn. Wenn Aristophanes Euripides und die Beweglichkeit und Erregung der neuen Musik verspottet, dann blickt er sehnsüchtig zurück auf den strengen Stil des Äschylos, und seine Kritik hat einen Einschlag politischen Ressentiments. Gewiß fällt in seine Zeit nicht der erste, denn verwandte Einstellungen hatte schon Ägypten durchlebt, aber der erste abendländische Versuch, den verlorenen „alten“ archaischen Stil in einem „archaistischen“ festzuhalten oder zu erneuern. Ein Versuch, der sich seitdem in der Kunst unzählige Male wiederholt hat, dessen merkwürdigstes Beispiel das Bemühen des neunzehnten Jahrhunderts und noch der Gegenwart ist, einen besonderen religiösen Kirchenstil zu schaffen, weil die fromme Empfindung nur in archaischen Formen der Vergangenheit, aber nicht in den modernen der zeitgenössischen Kunst gestaltbar scheint, gleichgültig, ob das Vorbild Fra Angelico, Byzantinisches, Romanisches, die Gotik oder die selber schon archaistisch fühlenden Nazarener sind. Mit dem geschichtlichen Bewußtsein und der Selbstbesinnung tritt die Vergangenheit als Beispiel und Macht in die Motivation einer Epoche. In dem modernen Verhältnis zu Dante oder J. S. Bach, zu Grünewald oder spätmittelalterlichen Mysterienspielen liegt tief verborgen der Wille zu einer Korrektur der gradlinigen Entwicklung.

So enthält also der Begriff archaisch weit mehr als eine bloße Kategorie der geschichtlichen Abgrenzung und Einteilung. Rein geschichtlich gedeutet, heißt er nichts anderes als alt im Gegensatz zum Jüngeren, unentwickelt vor dem Entwickelten, gebunden vor dem Freien, oder in welchen antithetischen Begriffspaaren man immer nach dem vorbildlichen Vorgang Wölfflins eine Entwicklung begreifen will. Aber entgegen dem geschichtlichen Verstehen der Notwendigkeit der Entwicklung, des „Fortschritts“, steht, mit ihm kämpfend, der Wille gewisser Zeitalter, ihre innere Notwendigkeit, sich gewissen Leistungen der Vergangenheit aus einer bewußt-unbewußten Lebenstendenz neu zu verbinden, sich von anderen zu entfernen. Durch die geschichtliche Erkenntnis oder das Urteil von Künstlern und Kennern werden die großen Leistungen der vergangenen Kunst inventarisiert. Wie zuerst im Hellenismus und in den Kreisen der römischen Sammler die Werke der großen Meister der Vergangenheit, unter Augustus schon ein Kunstbesitz aus sechs Jahrhunderten, als eine große Linie der Entwicklung angesehen werden, so arbeitet von Vasari ab bis zur Gegenwart das Urteil die Liste der schlechtweg großen Werke heraus, einen riesigen, immer noch unvollständigen Katalog, wo gleichberechtigt eine Leistung neben der anderen besteht, ein Stil neben dem anderen, in seiner Besonderheit aus seinen zeitlichen Bedingungen begriffen, und eben aus diesem geschichtlichen Begreifen heraus, keiner weiteren Rechtfertigung bedürftig als der seiner Qualität, die durch die Auslese der Jahrhunderte geleistet ist. Aber nun steht diesem auf eine objektive Erkenntnis des geschichtlich Bedeutenden gerichteten Urteil ein anderes entgegen, das aus innerer Wahlverwandtschaft mit einem besonderen Gestaltungswillen der Vergangenheit sympathisiert, also einen anderen ablehnt, die Akzente in der Konstruktion des geschichtlichen Verlaufs neu verteilt, und die von der Alles verstehenden geschichtlichen Gerechtigkeit verbannten Maßstäbe von Aufstieg, Höhe und Verfall eines Stils wieder einführt.

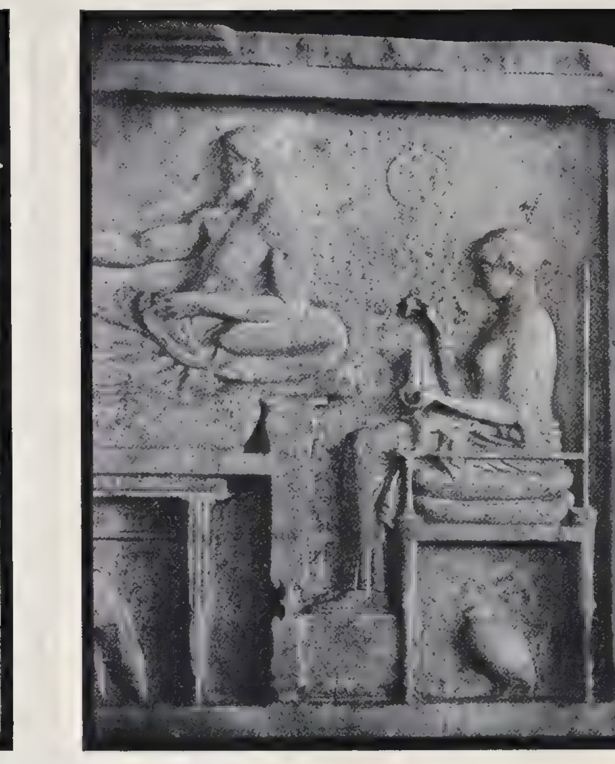
Innerhalb der Beurteilung der Antike ist das auffälligste Beispiel sich kreuzender Einstellung die Verschiebung in der Bewertung der Funde der Ausgrabung von Olympia (1878—1881). Für die Generation der Ausgräber, also die achtziger

Jahre, war der Hermes des Praxiteles „der große Fund“. Ein beinahe intakt erhaltenes Werk eines großen Meisters, dessen Schaffensart bis dahin nur aus römischen Kopien zu erschließen war, die höchste Vollendung von Marmorarbeit, die Zartheit und Blütenhaftigkeit der Erscheinung, der Kontrast des in jeder Falte durchgearbeiteten Gewandes zu der leise gleitenden Oberfläche des Körpers. Der feinsinnige Däne Julius Lange urteilte, der Kopf des Hermes von Olympia sei „der beste Kopf“ aus der ganzen griechischen Kunst, man müsse bis zu Leonardo da Vinci hinaufgehen, um etwas Ähnliches an Klugheit, Feinheit und Bewußtheit zu finden. Der ungeheure Fund der Skulpturen des olympischen Zeustempels dagegen, von Werken des ausklingenden archaischen Stils, brachte seine Entdecker in Verlegenheit. Noch 1893 nannte A. Furtwängler ihren Meister „nicht einen volloriginalen tonangebenden Künstler, sondern einen im Banne der anderen stehenden, geschickten Marmordekorateur“. Seit der Jahrhundertwende etwa lauten die Urteile anders. Die Künstler bringen aus Olympia die höchste Bewunderung der Giebelskulpturen, kühle Anerkennung des Hermes mit, aus Athen das Entzücken über die archaische Kunst der Funde aus dem Perserschutt der Akropolis, aus Delphi das Erschrecken vor der Wucht der Erscheinung des Wagenlenkers. Aber schon ist die innere Disposition für das Archaische über die Empfänglichkeit für das Ältere Griechische hinausgewachsen. Vor etwa einem Jahrhundert erklärte Goethe: „Chinesische, indische, ägyptische Altertümer sind immer nur Kuriositäten, zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie uns wenig fruchten.“ Dies Urteil wird heute von niemand mehr geteilt werden. In der weltgeschichtlichen Betrachtung der Kunst ist die ägyptische allmählich als der größte Fall des archaischen Stils, ja vielleicht von „Stil“ überhaupt sichtbar geworden. Und auch in der modernen Liebe zur Kunst Asiens geht die Blickrichtung auf das Strenge und Altertümliche, das Herbe und Ursprüngliche innerhalb einer Kunst, die als Gesamterscheinung gegenüber der abendländischen von vornherein „archaisch“ its.

So entsteht also gegenüber dem objektiven geschichtlichen Verlanf eine besondere subjektive Auswahl. Aus jeder großen Periode wird der Anfang herausgegriffen, aus des Antike etwa das Jahrhundert 560 bis 460 v. Chr., aus dem Italienischen die Entwicklung vom Spätromanischen bis zu Donatello und Mantegna, im Deutschen und Französischen das zwölfte, dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert, innerhalb des neunzehnten Jahrhunderts die Nazarener und Frühromantiker. Zugleich aber verschiebt sich die Einstellung unaufhörlich. Noch vor wenigen Jahren war der Blick innerhalb der Gotik vornehmlich gerichtet auf die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, heute gilt das leidenschaftliche Interesse dem vierzehnten; die ausgehende Antike, also die Jahrhunderte drei bis sieben nach Christus, früher als Verfallsperiode mißachter, findet ihre Bewunderer, und schon greift die Betrachtung über den Bereich der eigentlichen geschichtlichen Kunst hinaus, um in der Plastik der Primitiven oder im Mexikanischen das Leben eines Stils aufzuspüren, reiner als jenes der immer traditionell gebundenen, innerlich differenzierten geschichtlichen Kultur. Ein merkwürdiges Schauspiel! Gewiß entstammt in diesem Versuch der Gegenwart, sich dem Fernsten und Entlegensten zu vermählen, ein Teil der aufgewandten Anstrengung der Reizbarkeit durch Neues, Sensationelles, Exotisches oder, höher bewertet, der großen Neugier des wissenschaftlichen Menschen. Aber zugleich ist doch eine tiefe Sehnsucht unverkennbar, das Rätsel der Kunst in ihrer geheimsten Quellstube zu belauschen, sie immer wieder in ihrem „archaischen“ Bereich, als dem echtesten, zu erfassen.

Denn nun entsteht eben aus der Vorliebe für gewisse, aus dem geschichtlichen Verlauf herausgegriffene Perioden die Frage nach dem sie unter sich zu einem Gemeinsamen verbindenden Faktor. Ägyptisches, Griechisch-Archaisches, Romanisches, Trecento stehen ja als große Stile im geschichtlichen Ablauf, keiner dem anderen gleich, jeder als einmalige unvertretbare Erscheinung in seiner historischen Situation fest verankert, ja jeder durch die wissenschaftliche Forschung in der Notwendigkeii seiner Indivi-





Heroenrelief aus Thasos *Konstantinopel 480/70 v. Chr.*

Kais. ottoman. Museum

dualität heute besser begriffen wie je zuvor. Entwicklungsgeschichtlich begriffen ist jeder archaische Stil nur Vorbereitung, also unvollkommen. Worin liegt der Zauber dieses „Unvollkommenen", der Unreife, der Frühzeit? Teilen wir in unserer Neigung nur die Kinderungeduld für unreife Früchte, oder enthält das Archaische eine besondere, anderen Zeitaltern unzugängliche Schönheit, und welches ist ihr Gesetz?

Hier wird gleich deutlich, daß das von uns gesuchte fruchtbare Element keines des reifen Stils sein kann, wie er jedesmal der Frühzeit folgt, also etwa Kenntnis der Natur, große Form Gewalt der neuen linearen oder malerischen Komposition. Sondern in den Lösungen des Klassischen muß gerade jenes verloren gegangen sein, so enge auch immet Frühe und Mitte verbunden sind. Was im reifen Stil als „Fortschritt" erscheint, wird von unserer Liebe zum Archaischen als Verlust empfunden. An rationalem Verständnis der Natur, an Technik der Ausdrucksmittel ist Praxiteles dem olympischen Meister weit überlegen. Aber was hat dieser vor jenem voraus? Diese Frage drängt sich jedesmal auf, so oft wir uns durch die geschichtliche Betrachtung das Überwundenwerden einer archaischen Epoche vorspielen lassen: unsere Bewunderung gehört dem Sieger, unsere Liebe dem Besiegten. Was macht ihn so liebenswert, ja mehr wie dies, so groß, wenn doch alles Recht der fortschrittlichen Entwicklung auf der Seite des Überwinders steht?

Wir können das Problem hier nicht in seiner Tiefe und Breite eröffnen, sondern wollen es nur an einer bestimmten Stelle angreifen, beschränken uns auf die archaisch-griechische Kunst und lassen die Bilder als gelegentliche Beispiele mitsprechen, statt von ihnen auszugehen in einer Gegenüberstellung archaischer und reifer Lösung, die so oft methodisch geübt ist, daß sie jeder selbst anstellen kann.

Um leichter verständlich zu werden, beginnen wir mit jener berühmten Stelle des Gedichts Dantes der Francesca da Rimini-Episode. Die Erzählung der Liebesentscheidung umfaßt achtzehn Zeilen. Aber welche Steigerung von dem in der Empfindung gewaltigen Vers 121 zu den entscheidenden Versen 136/8 und zu dem Widerhall der unübersetzbaren archaischen Worte: *e caddi, com corpo morto cade.* Warum hat diese Szene in der ganzen Weltliteratur nicht ihres gleichen? Liebesepisoden sind unzählige erzählt worden, abenteuerlicher, verwickelter, wortreicher. Aber an Intensität der Empfindung werden alle von dieser schlichten Geschichte übertroffen. Worin liegt das Geheimnis der Wirkung? Es ist das Geheimnis des architektonischen Stils, der Antinomie zwischen Form und Freiheit, zwischen objektivem Gesetz und subjektiver Leidenschaft.

Zuerst die Anlage des Gedichts: die Verdammten erscheinen einer nach dem anderen, jeder in seiner besonderen Qual, eine riesige epische Reihe. Jedes Schicksal ist eingespannt in den Rahmen des knappen Stils des weiter eilenden Berichts; jedesmal aber tritt eine Persönlichkeit auf, geschaut aus der Entscheidung ihres diesseitig jenseitigen Daseins, und erhebt den Anspruch auf unsere Teilnahme an ihrem individuellen Geschick. Das wirkt wie eine Reihe riesiger Metopen an einer dorischen Tempelfront. Nun aber liegt in der Form der Terzine eine weitere Bindung, die wir dem Gesetz der Flächenführung des archaischen Reliefs vergleichen, ein objektiver Rhythmus des Worts mit seiner dem Inhalt übergeordneten Textur der Reime. Wie etwa in archaischen Glasfenstern gotischer Kirchen Bildeindruck und der architektonisch dekorative Zweck unbestimmter Leuchtkraft und Farbigkeit miteinander ringen und sich gegenseitig durchdringen, so hat bei Dante die einzelne Erzählung ihre Gewalt nur aus dem Kontrast der systematischen Form und der Eigenwilligkeit der einzelnen Episode. Die Francesca-Geschichte, allein für sich erzählt, in Prosa oder in der fessellosen wortreichen Diktion des Tasso wäre eine kindliche interesselose Liebesgeschichte. Aber die beiden im nächtlichen Sturm Dahergetriebenen, sich abhebend von der Folie der großen Liebespaare der antiken Welt, im strengen Vers ihre glühende Liebe beichtend, das wird zu der grandiosen Vision, deren Eindruck der Dichter in jenem einzigen ungeheuren Vers zusammenballt.

Haben wir für die besondere Struktur des epischen Gedichts den Ausdruck architektonische Form verwandt, so haben wir zugleich einen führenden Begriff zur Erklärung jedes archaischen Stils gefunden. Daß die ägyptische Plastik ihre besondere Physiognomie in der dekorativen Bindung ihrer Figur durch den monumentalen Stil ihrer Architektur gewonnen hat, glaube ich an anderem Ort gezeigt zu haben. Der griechisch-archaische Stil wiederholt die gleiche Situation, War der Ort des Bildwerks, die Figur in der Scheintüre, die Reliefs an den Wänden der Grabkammer, die Königsbilder an den Pfeilern der Tempelhöfe, in den Statuenkammern und vor den Pylonen für den Stil der ägyptischen Plastik bestimmend, so wurden es Grab- und Votivplatte, Metope und Giebel für den griechischen Stil.

Verfolgt man die Entwicklung der stehenden Freifigur, der als Grabstatue, Votiv- oder Tempelbild verwendeten sogenannten Apollines, so gewahrt man leicht, daß in dieser Aufgabe nicht die eigentlichen Entscheidungen gefallen sind. Denn beinahe ein ganzes Jahrhundert bleibt ihr Typus gleich, und eine nur den naturalistischen Fortschritt als einzigen Sinn der Entwicklung nachweisende Darstellung hat es leicht, sich ihrer als Exempel zu bedienen. Die führenden Aufgaben aber liegen wie für das Mittelalter in der Kathedralplastik, so für die Griechen in den Forderungen der Architektur nach figuralem Schmuck. Und daß die am dorischen Tempel sich allein bietenden Plätze, Giebelfeld und Metope, schwer zu erfüllende Bedingungen stellten, war für die Entwicklung entscheidend.

Denn nun zwingt nicht bloß die Enge des Bildfelds, das Quadrat der Metope und das flach liegende Giebeldreieck den Bildhauer zur Unterordnung und stachelt seine Erfindung an, sondern auch die gegebene plastische Form des dorischen Baukörpers mit der Persönlichkeitsgewalt und dem Rhythmus seiner Säule, die Harmonie seiner Proportion, In diese Ketten gefesselt, lernt der jugendliche Stil seine Kraft kennen, wie das Herakleskind im Schlangenabentener.

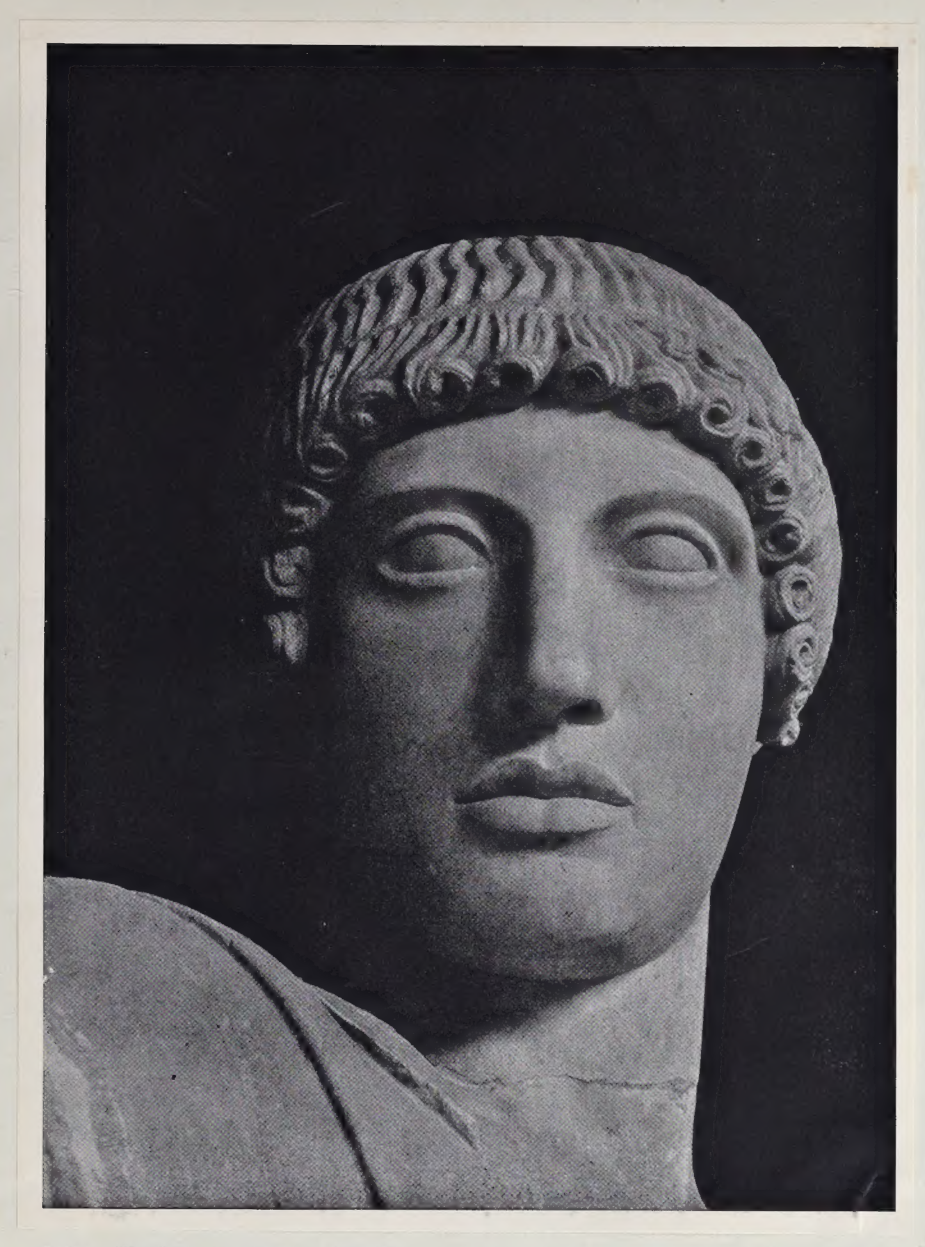
Die Antinomie spielt sich aus, der Wille zur Selbstdarstellung eines herrisch agonalen Geschlechts und der Zwang der diktierten Form. Das Ergebnis ist die „Composition" des dramatischen Bildes, die weder die ägyptische noch die vorderasiatische Kunst kannte, weil ihrer Architektur Giebel und Metopen, ihrem Leben die freie Persönlichkeit fehlte.

Allein dies haben wir hier nicht zu verfolgen. Uns interessiert hier die Auswirkung der Antinomie im eigentlich räumlichen Bereich des Bild werks. Mit dem von der Architektur dem Bild gegebenen Rahmen, und der von ihr normierten Skala der Tiefenwirkung von Licht und Schatten im Gesamtbau ist der Zwang zu einer neuen Art des Reliefs gegeben. Das ägyptische wie das vorderasiatische Relief war im wesentlichen flach gewesen, nur wenig vom Grunde abgehobene Zeichnung. Für das griechische Relief, das mit der stark schattierten Säule und den Schattenkontrasten des Gebälks zu rechnen hatte und zugleich mehrere Meter hoch über dem Beschauer angebracht war, erwies sich dieses Flachrelief als zu matt, es wird Hochrelief. Und damit gewinnt der Kampf zwischen faktischer Körperlichkeit der Natur und der Abstraktion des monumentalen Stils seine neue Leidenschaft. Verwandt der Auseinandersetzung zwischen neuer plastischer Bewegung und Blockzwang in der Figur des spätromanischen frühgotischen Portals. Das Hochrelief, sei es das des Giebels mit der schließlich scheinbar ganz rund gewordenen Figur, oder das Relief im eigentlichen Sinne öffnet die Schleusen des Lebens weiter, als es das ägyptisch-orientale je tun konnte. Aber eben dadurch, daß die frei gewordene Natur wieder in die Felsklamm des architektonischen Rahmens eingezwängt ist, entsteht die Grundgewalt der archaischen Musik. Händel ist wie dorische Architektur und eine Bachsche Fuge wie ein griechischer archaischer Giebel.

Aber in den Ernst spielt das Liebliche hinein, wie es auch nur dem Archaischen eigentümlich ist, das Resultat einer neuen Antinomie. In dem auf die klare Antithese von Horizontalen und Vertikalen angelegten dorischen Bau, durch die Nötigung zum Fernbild ist innerhalb des Bildfeldes nur die kompakte geschlossene Einzel-



Apollon / Westgiebel von Olympia



Apollon / Westgiebel von Olympia. Teilstück

erscheinung möglich. Also die in der klaren Silhouette vorgetragene und durch deutliche Intervalle von der anderen getrennte Figur. Soll diese zu einer äußerlich, agonal dramatischen oder innerlich gemütlich bewegten Figur werden, so ergibt sich als neuer Widerstreit die Auseinandersetzung zwischen der Notwendigkeit des geschlossenen Körpers und der Ausdrucksabsicht der Miene und der Extremitäten. Wie zuerst von der Einheit des architektonischen Baus das Bild sein Gesetz empfing, so wird jetzt innerhalb der Figur der Ausdruck dem Widerstand der geschlossenen Körperform abgewonnen. Und innerhalb des Körpers hat wieder die allgemeine Gliederung die Vorherrschaft über die besondere. Es ist nicht etwa so, als entstünde erst durch das Naturstudium die fortschreitende Belebung, noch weniger, als sei die Absicht archaischer Kunst auf die Erzeugung des Sentiments gerichtet, das wir heute vor ihren Werken empfinden. Das Mittelalter ist nicht so „innig" gewesen wie unsere Romantiker es haben wollen. Sondern „Natur" wie „Innigkeit" sind Resultat des Kampfes zwischen Form und Freiheit.

Der Zauber der griechischen archaischen oder der gotischen oder chinesischen Falte vollzieht sich nur an der geschlossenen Fläche des blockhaft unbewegten Körpers. Die Geste hat ihre Unschuld vor seinem trotzigen Widerstreben, und das Leben von Augen und Mund ist der Starrheit der gebundenen Physiognomie abgerungen.

Ein kurzes Wort zu den Bildern: Taf. I u. II. Heroenrelief aus Thasos in Konstantinopel aus dem Jahrzehnt 480/70 v. Chr. Hochrelief im architektonischen Rahmen, Anten und Gebälk, dessen Flächen die Reliefhöhe bestimmen. Isolierende Silhouettenkomposition, jede Figur, jedes Ding, das Rebhuhn, der Hund, das Mischgefäß, Spiegel, Schild, Helm an seiner Stelle. Die strengen Horizontalen und Verticalen der Möbel, klares Sitzen, Liegen und Stehen. Alles wie in stiller märchenhafter Verzauberung. Von den steilen Linien des Throns weicht ab die weiche Führung des Rückens, das Neigen des Hauptes der Frau, von der Strenge des Umrisses und der Ruhe der Flächen, das leis rauschende Gefältel des Mantels; der Heros ruht lässig und der linke Fuß des Mundschenken löst sich eben schüchtern vom Boden.

Die Aufnahmen, nach denen die Tafeln III und IV hergestellt sind, verdanken wir R. Hamann. Das Sprichwort, die Güte eines scheinbar nur mechanischen Abklatsches einer griechischen Inschrift entspreche dem Verständnis ihres Urhebers für den zu kopierenden Text, kann man auf die moderne Photographie anwenden. Sie korrespondiert dem künstlerischen Verständnis des Photographen für sein Objekt. Und hier ist der Photograph Repräsentant seines Zeitalters. Die Entdeckungen, die der „Photograph" Hamann in seinen herrlichen Aufnahmen der olympischen Skulpturen gemacht hat, sind nicht die Leistungen eines besseren Objektivs. Das photographische Objektiv tut wie ein Hund, was sein Herr will. Sondern die olympischen Skulpturen erscheinen in diesen dem Publikum hoffentlich bald zugänglichen Bildern deshalb neu, weil der Gelehrte sie mit Augen neu gesehen hat, die an der romanisch-frühgotischen Plastik erzogen sind. Durch diese Bilder wird deutlich werden, daß die olympischen Skulpturen neben der Parthenonplastik und den Bildwerken der Kathedrale von Reims das größte Denkmal der europäischen Bildnerei sind.

Der Kopf des Apollo aus dem Westgiebel von Olympia. Die Notwendigkeit, seine Figuren auf Fernwirkung in dem hoch über dem Beschauer gestellten Giebel zu berechnen, zwang den olympischen Meister zur kompakten Form. Der im Giebel im Profil sichtbare Kopf des nach rechts blickenden Gottes beschreibt im Umriß annähernd ein Quadrat. Keine Lockerung des Konturs durch die Auflösung der Linie, größte Ruhe des scheinbar bewegungslosen Gesichts. Der Gott tritt in das erregte Getümmel der frech gewordenen Lapithen und gebietet Wiederherstellung des verletzten Gastrechts des Hauses. Nur mit der Haltung des rechtwinklig zum Körper erhobenen Armes. Wir haben also in der Giebelmitte die rein frontale Anordnung der Figur, die dominierende Geste und die volle Energie der Kopfwendung auf dem steilen Halse. Um die Gestalt

des Gottes zusammenzuschließen und gegen die Gruppen zu seinen beiden Seiten abzugrenzen, gibt der Künstler den Mantel, der von der rechten Schulter und dem linken Vorderarme niederfließt. Die Figur erscheint also in einem langen Trapez, von dem der rechte Arm und der wie ein Würfel aufgesetzte Kopf sich klar absetzen. Das ist ein Aufbau der Erscheinung in großen einfachen Kontrasten kubisch geschlossener Teile, wie sie von den Neueren nicht nur Marées, sondern auch Cézanne für die Konstruktion gefordert haben.

Wie nun im Gesicht bei der Absicht des Stils nur die allgemeine Form zu geben, der Adel des Gottes aufleuchtet und sein herrischer Wille durchbricht, also das Resultat innerer Antinomie erscheint, das ist nur durch diese neuen Aufnahmen zu erleben. Im Altertum war der Ausdruck durch Bemalung von Haar, Augen und Lippen gesteigert. Daß dieser Kopf bäurisch blöd blicke, wird man jetzt nicht mehr behaupten können. Nur in der größten Ruhe manifestiert sich die Erhabenheit des Gottes. Das Antlitz lodert in Leidenschaft und wird doch nicht von ihr verzehrt. In der Komposition des Giebels, so wie sie Wolters wieder hergestellt hat, ist über den Köpfen der Streitenden ein liegendes Dreieck ausgespart, um uns diesen Götterkopf zu zeigen, auch dies ein Fall des von uns aufgezeigten architektonischen Gesetzes.

Im archaischen Stil sucht die Gegenwart unbewußt die Korrektur ihres Seins. Ist sie ganz frei, ganz subjektiv, ganz individualistisch geworden: Freiheit ist sinnlos ohne das Gesetz, subjektiv sinnlos ohne die objektive Norm, Individuum verloren ohne die architektonische Bindung.

E. Hallström / Landschaft